ИСКУССТВО КИНО

0 0 2

«Сказ про Федота-стрельца»

Режиссер Сергей Овчаров

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

❑ПРОКАТ ПРОТИВ «КИНОТАВРА» ПРОДЮСЕРЫ ТЕПЕРЬ ОЗАБОЧЕНЫ НЕ СТОЛЬКО ЭКСПОНИРОВАНИЕМ, СКОЛЬКО ПРОДАЖЕЙ СВОИХ «ДОСТИЖЕНИЙ». *НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ*
❑НЕВЕЛИКОЕ БРИТАНСКОЕ КИНО НАС НИКОГДА НЕ ИНТЕРЕСОВАЛО, СКОЛЬКО СОБРАЛ В ПРОКАТЕ НАШ ФИЛЬМ. ВАЖНЕЕ, ЧТОБЫ ЗА НЕГО НЕ БЫЛО СТЫДНО. *НИЛ ХАНТЕР*
❑КОНТРКУЛЬТУРА — ПРИБЕЖИЩЕ ОДИНОЧЕСТВА ЦЕЛЬ — НЕ ТВОРЧЕСТВО, А ПОТРЕБНОСТЬ НАЙТИ ТАКОГО ЖЕ ОДИНОКОГО И ОБЪЕДИНИТЬСЯ С НИМ. *АЛЕКСАНДР ХВАН*
❑ГЛЯДЯ ИЗ ПРОШЛОГО Я ОТРАВЛЕН ЛЮБОВЬЮ. И ДО СИХ ПОР. *ЗИНОВИЙ КОРОГОДСКИЙ*
❑ЭЛЕКТРОННАЯ АРХАИКА ЛУКАСА ЕСЛИ ОН НЕ СУМЕЕТ ОТКРЫТЬ НАШЕ ИЗМЕРЕНИЕ ФАНТАСТИКИ, «ЗВЕЗДНЫЕ ВОЙНЫ» ОБРЕЧЕНЫ ОСТАТЬСЯ КУРЬЕЗОМ ЖАНРА. *АНЖЕЛИКА АРТЮХ, ДМИТРИЙ КОММ*
❑МАСЯНЯ — ЗАДУШЕВНЫЙ ПРИМИТИВ ПЕРВИЧНОЕ НЕДОУМЕНИЕ — ВОТ В ЧЕМ ПРОЯВЛЯЕТСЯ НАСТОЯЩАЯ СИЛА ЭТИХ КОМПЬЮТЕРНЫХ МУЛЬТФИЛЬМОВ. *ЕЛЕНА ПЕТРОВСКАЯ*
❑СЛОВО ОПЕРАТОРА ИСТОРИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА СОСТОИТ ИЗ ЭПИДЕМИЙ НЕНАВИСТИ И ПРОМЕЖУТКОВ ВСМАТРИВАНИЯ В СЕБЯ И В СВЕТ НАД СОБОЙ... *ВЛАДИМИР ЧУМАК*
❑НОВЫЕ ПРОЛЕТАРСКИЕ ВОЙНЫ В ПАХ БЕЗ ЖАЛОСТИ И ПО ГОЛОВЕ ДУПЛЕТОМ... РАБОЧИЕ РАБОЧЕГО. *АЛЕКСАНДР МИНДАДЗЕ*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
Н.СИРИВЛЯ, Н.ЦЫРКУН, И.ЛЮБАРСКАЯ
Реальность кусается
Фестиваль в Сочи-2002

18
ВИДА ДЖОНСОН:
«Российские режиссеры боятся американских мифов...»
Беседу ведет Н.Сиривля
Фестиваль в Сочи-2002

РЕПЕРТУАР

25
НИНА ЦЫРКУН
Прах к праху
«Последняя воля», режиссер Фред Скеписи

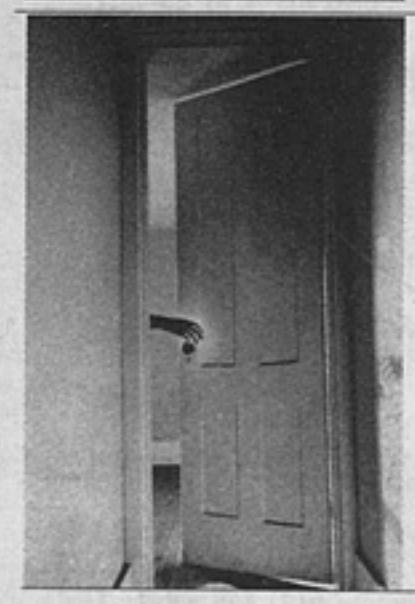
28
НИЛ ХАНТЕР, ТОМ ХАЙСИНГЕР
Ноль свадеб и одни похороны
Стас Тыркин беседует с режиссерами фильма **«Сердцу не прикажешь»**

33
РОМАН ВОЛОБУЕВ
Случай с машинистом
«Машина времени», режиссер Саймон Уэллс

36
АНТОН ДОЛИН
Копирайт на копейку
«Копейка», режиссер Иван Дыховичный

40
В.ФОМИН
Скоро сказка сказывается...
«Сказ про Федота-стрельца», режиссер Сергей Овчаров

46
ЗОЯ КОШЕЛЕВА
А был ли ангел?
«Охота на ангела, или Четыре любви поэта и прорицателя», режиссер Андрей Осипов



КОММЕНТАРИИ

51
АЛЕКСАНДР ХВАН
Братец Гитлер

54
ТАТЬЯНА ЧЕРЕДНИЧЕНКО
Исповедальщина

60
ЕВГЕНИЙ КЛЮЕВ
У меня в ушах бананы...

И М Е Н А

65
ЗИНОВИЙ КОРОГОДСКИЙ
Печальный оптимист
Беседу ведет Николай Крыщук
Портрет театрального режиссера

РАЗБОРЫ

77
АНЖЕЛИКА АРТЮХ, ДМИТРИЙ КОММ
Звездные войны: политический эпизод

82
ЛАРИСА МАЛЮКОВА
Не Тарусский, а Суздальский
Суздаль-2002

88
ДМИТРИЙ КОММ
Джеки Чан и его двойник

MEDIA

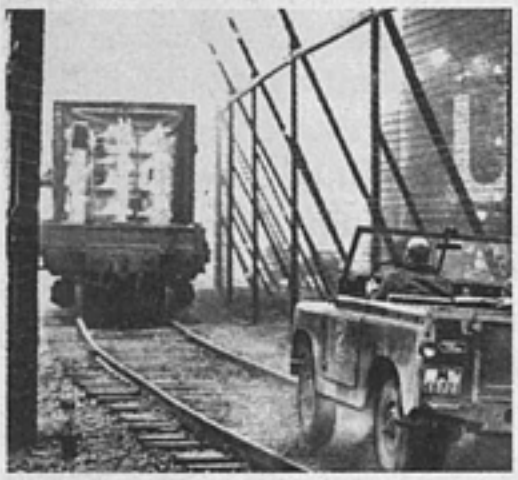
93
ЕЛЕНА ПЕТРОВСКАЯ
Душа Паутины: Масяня и «новая» искренность
Интернет-анимация «Масяня»

98
ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН
Масяня в депресняке, или Приручение виртуального
Интернет-анимация «Масяня»

ОПЫТ

105
ВЛАДИМИР ЧУМАК
Свет и тень
Об операторском мастерстве

ПУБЛИКАЦИИ



119
ОЛЬГА СУРКОВА
Хроники Тарковского. «Сталкер»
Дневниковые записи с комментариями

132
МИХАИЛ СУЛЬКИН
«Трофейное кино»?.. Нет, ворованное
Советские кинотрофеи в Америке

ЧТЕНИЕ

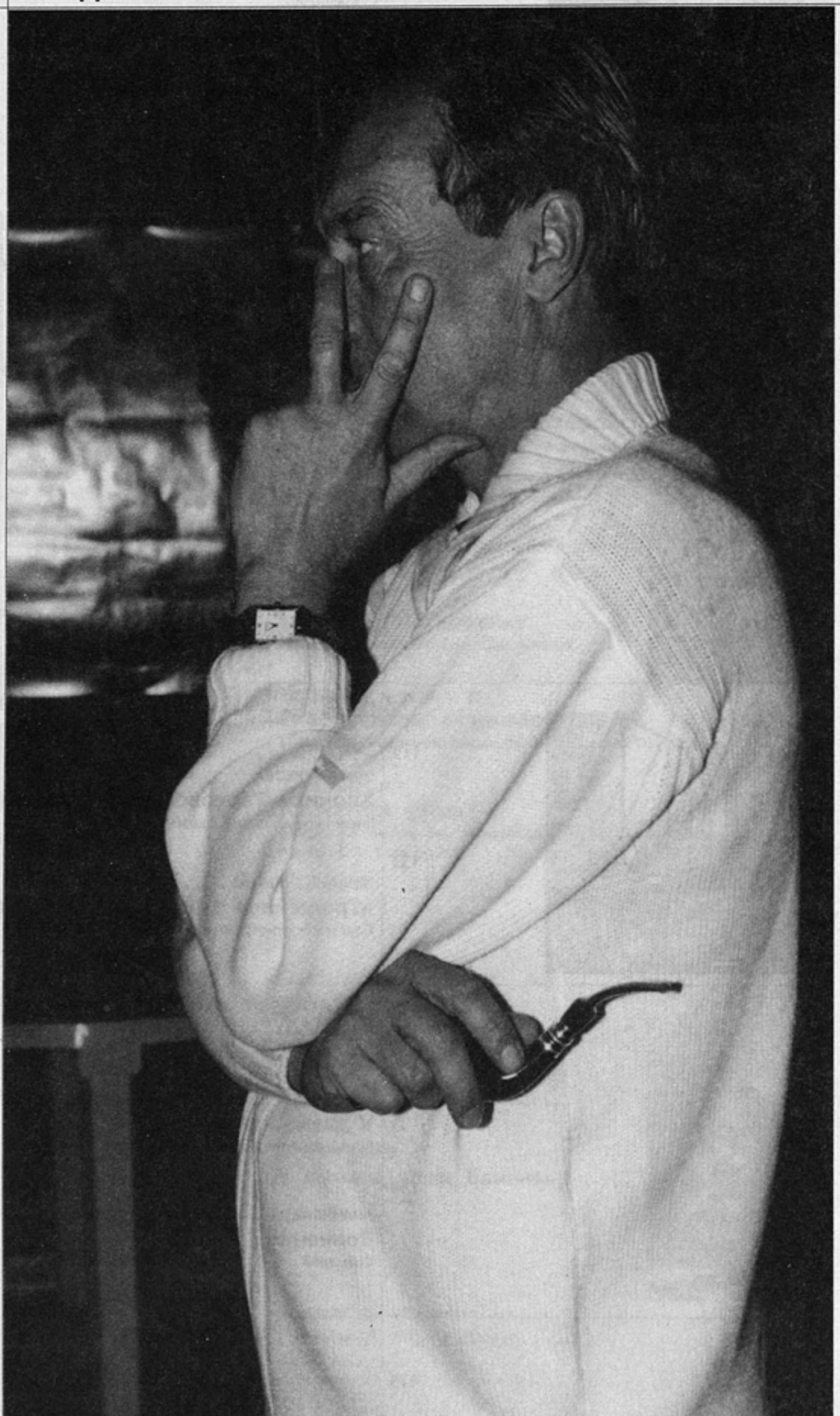
139
КРИСТИНА ЯНДА ПРИ УЧАСТИИ БОЖЕНЫ ЯНИЦКОЙ
У звезд красные когти
Воспоминания польской кинозвезды

158
А.МИНДАДЗЕ
Волнение
Сценарий

SUMMARY

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



Президент
«Кинотавра»
О.Янковский

Фото Н.Пабауской

С О Ч И - 2 0 0 2

Н.СИРИВЛЯ, Н.ЦЫРКУН, И.ЛЮБАРСКАЯ

Реальность кусается

Наталья Сиривля. Традиционно наша беседа о сочинском «Кинотавре» сводилась к попыткам проанализировать основные тенденции в российском кинематографе. Однако в нынешнем году «Кинотавр» столкнулся с серьезными сложностями. Впервые за всю историю фестиваля программа и основного российского, и конкурса дебютов не дает сколько-нибудь полного представления о положении дел в отечественном кино. И прежде бывало, что продюсеры или режиссеры отказывались предоставить картину в Сочи, но это все-таки были единичные случаи. Теперь же из конкурса выпали целые пласты. Не представлены фильмы нового поколения режиссеров-клипмейкеров: «Антикиллер» Е.Кончаловского, «В движении» Ф.Янковского, «Одиночество крови» Р.Прыгунова и другие. Не увидели мы и фильмы «патриархов»: «Жизнь забавами полна» П.Тодоровского и «Дом дураков» А.Кончаловского. Блистательно отсутствовали картины выдающихся мастеров авторского кино: «Русский ковчег» А.Сокурова, «Чеховские мотивы» К.Муратовой, способные придать респектабельность любому конкурсу. Не было фильмов, представляющих более зрительский вариант отечественного арт-хауса, — таких как «Кукушка» А.Рогожкина, «Копейка» И.Дыховичного, «Олигарх» П.Лунгина.

И дело не в просчетах отборочной комиссии. Дело в том, что «Кинотавр» как-то вдруг перестал быть главной и единственной «выставкой достижений» отечественного кино. Продюсеры теперь озабочены не столько экспонированием, сколько продажей этих своих «достижений», то бишь их прокатом в кинотеатрах. А в программу рекламной раскрутки новых картин Сочинский фестиваль зачастую не вписывается.

Вероятно, поэтому в конкурсе в основном соревновались друг с другом фильмы, уже выпущенные в прокат и собравшие кассу: «Война» А.Балабанова, «Звезда» Н.Лебедева, «Займемся любовью» Д.Евстигнеева, «Сказ про Федота-стрельца» С.Овчарова, «Коллекционер» Ю.Грымова. Из новых работ известных режиссеров были представлены только «Любовник» В.Тодоровского, «Раскаленная суббота» А.Митты, «Кино про кино» В.Рубинчика, «Письма к Эльзе» И.Масленникова и «Летний дождь» А.Атанесяна. Остальные фильмы, похоже, попали на фестиваль лишь для того, чтобы общее число конкурсных картин составило сакральную цифру «13» (XIII «Кинотавр», 13 конкурсных фильмов и т.д.).

Так что предмет нашего нынешнего разговора — не более или менее полная картина отечественного кинопроцесса, а лишь некий его фрагмент. Но, наверное, и по фрагменту можно судить о целом.

Ясно, например, что «год больших денег», когда производство благодаря налоговым льготам переживало известный бум, так и не приблизил нас к созданию полноценной киноиндустрии, ориентированной на рынок. По-прежнему у нас есть четыре-пять режиссеров, способных делать кино, которое можно с

успехом показывать в кинотеатрах. Есть режиссеры старой формации, снимающие «для телевизора». Есть люди, вроде А.Гордона, которые дилетантствуют в свое удовольствие на деньги лесопромышленников и налогоплательщиков (поскольку часть средств на фильм «Пастух своих коров» выделило Министерство культуры). Но есть дебюты и более высокого качества, способные вызвать интерес у отборщиков западных фестивалей... А в целом наша ситуация не слишком отличается от европейской, где главным мотивом кинопроизводства по-прежнему является государственная и общественная поддержка национального производителя. Поскольку рядом с российским в Сочи традиционно проходит и международный фестиваль, демонстрирующий как раз европейские фильмы, попробуем сравнить ту и другую программу, чтобы понять: как выглядит наше кино на фоне кинематографа Старого Света.

Нина Цыркун. Да, подобное сопоставление существенно упрощает нашу задачу, поскольку сравнивать отечественное кино с американским, японским или гонконгским абсолютно бессмысленно. Другое дело — европейская кинематография, которая существует, в общем, в довольно сходных с нашими условиях и, соответственно, порождает кинематограф, более похожий на наш.

Собираясь на этот фестиваль, я совершенно по другой надобности обрати-

О.Янковский, Л.Ярмольник и М.Рудинштейн

Фото Н.Пабауской

лась к каталогам международного фестиваля прошлых лет. И окунулась в их атмосферу, которая была, надо сказать, заметно отличной от нынешней. Сочинский международный фестиваль переживал разные этапы, и условно в его истории можно выделить два периода. «Ветхозаветный» — время богов и героев, когда на фестивале были представлены ретроспективы Питера Гринуэя, Теренса Дэвиса, Джона Джоста и других великих... И нынешний этап, который язык не поворачивается назвать «новозаветным», но, скажем, этап «сынов человеческих» — режиссеров более земных, простых, доступных, которых уж никак нельзя причислить к мировым знаменитостям.

Это такое добротное, среднее, невеликое кино, которое удобно сравнивать с нашим — тоже средним и, за редким исключением, невеликим.

Ирина Любарская. Фестиваль действительно можно считать удачным как материал для беседы с нашим заданным сюжетом. Потому что из сравнения отечественного конкурса и конкурса международного хоть как-то, наконец, можно выжать общую концепцию. Правда, крайне грустную. Самая зрительская (хотя и довольно слабая в целом) картина международного конкурса — это «Улицы наслаждений» Патриса Леконта. Она куплена для проката и в данный момент вышла на экраны в Москве. Хотя прокат этот будет, безусловно, ограниченным, как у всякого европейского кино, но кто-то картину все же увидит. Лично я ско-

рее порекомендовала бы зрителям посмотреть чешскую картину «Дикие пчелы» или хорватскую «Королеву ночи» — они не так банальны. Однако есть у меня скромная уверенность, что даже если бы все мы уговорили умных и склонных к арт-хаусным авантюрам дистрибюторов из компании, скажем, «Cosmopol FD» прикупить эти фильмы, то поставили бы наших товарищей в дурацкое положение. Потому что они годами искали бы возможность показать эти картины в Музее кино в рамках какой-нибудь концептуальной ретроспективы.

Приблизительно то же самое мы имеем и с отечественным конкурсом. «Займемся любовью», «Война» и «Звезда» уже прошли в прокате. Говорят, что результаты неплохие, но если переходить на скучный язык цифр, то все же довольно скромные. Из нового, неведомого мы имеем «Любовника» В.Тодоровского как нечто, условно (только в смысле прокатной ситуации) равнозначное картине Леконта. Прокатчики «пасут» таких режиссеров, и каким-то тиражом фильм Тодоровского обязательно будет выпущен — я ему искренне желаю иметь результаты, близкие к результатам «Войны». Все остальное (особенно из конкурсов «Дебют» и «Зрительский взгляд») даже телевидение вряд ли возьмется показывать в рейтинговое время. Ведь совершенно непонятно, какая аудитория будет смотреть такое кино. И если перед «Дикими пчелами» я сама готова выступить и объяснить зрителям: «Вы только начните, потом вам понравится без уговоров», — то перед «Летним дождем», увы, не готова.

Н.Цыркун. Я хочу задать тебе вопрос в связи с этим. Почему наша аудитория, которая в свое время очень любила польское, а также чешское и югославское кино — оно, кстати, было в дефиците на советских экранах, — сейчас до такой степени не интересуется нашими братьями по бывшему соцлагерю? Эти фильмы совершенно не пользуются успехом у публики. Хотя по проблематике они нам близки. В то же время интерес к отечественному кино отмечается. Успех фильма «Займемся любовью» свидетельствует, что народ интересуется не только уже нашим старым кино на ТВ, но и нашим новым кино. Но почему такой заведомый барьер между отечественным и, в общем, высокого качества кинематографом восточноевропейских стран?

И.Любарская. Все очень просто, гораздо проще, чем мы думаем, размышляя отдельно, лабораторно о взаимодействии культур братских народов бывшего соцлагеря. Весь мир испорчен качественным зрелищным голливудским кино. А привычка для зрителя гораздо важнее, чем новые открытия. Это жуткая банальность. Тот же самый «Cosmopol FD» пытается прокатывать очень хорошие корейские, к примеру, фильмы (в частности, любимого мною Ким Ки Дука). Так вот, они проводили свой маленький, но точный маркетинговый мониторинг: подходили к кассе в не самом большом кинотеатре Москвы «35 мм», где публику вроде бы начали приучать к арт-хаусу и европейским фильмам, и видели, как зрители, прочитав на афише в скобках слово «Корея», разворачивались и уходили. Я предлагала Антону Мазурову и Сэму Клебанову пойти на подлог и написать «США»; но они, ребята гордые и ответственные, отказались.

Кстати, здесь, в Сочи, идущий в прокате французский фильм «Братство волка» атрибутирован как американский. Может, надо написать: «Дикие пчелы» (США)» — и проверить результат. А вдруг кто-то подумает, что, заплатив 150 рублей за билет, нужно досмотреть «эту чешскую муру», и получит удовольствие, расскажет другим об этом странном феномене, и процесс пойдет... Но, думаю, жить в эту пору прекрасную не придется никому из нас. Наш кинематограф, действительно, чем-то близок по качеству и по проблематике к кинематографу Восточной Европы. Однако близкое-то человек в кино и не ищет — он ищет сказку. Человек, в принципе, всегда ищет далекое. Причем хоть и далекое, но из разряда известного, когда есть какая-то уверенность в том, что ты получишь. Если мелодрама — пусть будет мелодрама со слезой. Если боевик — пусть будет жесткая история со стрельбой. То, что делают наши режиссеры, и то, что делают в Восточной Европе, жанром не назовешь. Это некое межеумочное, межжанровое пространство — бывший соцлагерь. Нет стабильности в жизни — нет и четких границ в любой человеческой деятельности. В лучших своих проявлениях, конечно, это может быть интересно нам, профессиональным зрителям. И именно это совершенно не интересно просто зрителям.

Н.Сиривля. Чем же все-таки близок нам кинематограф Восточной Европы? Какие можно заметить жанровые, тематические, эстетические пересечения?

Н.Цыркун. Мне кажется, что и наши, и восточноевропейские режиссеры находятся в равной ситуации некоторой растерянности перед современной реальностью. И ищут спасения в незыблемых, устоявшихся вещах типа глубокого индивидуального психологизма и межличностных отношений. Поэтому и в зарубежных фильмах мне в первую очередь бросается в глаза почти полное отсутствие внешней среды. К примеру, кадр всегда строится так, что мы видим в нем главных героев и их отношения между собой. Практически никогда точно не известно, где происходит действие. Скажем, в немецком фильме «Школьная поездка» Хеннера Винклера непонятно, откуда приезжает группа школьников, и непонятно, куда она приезжает. То есть ясно, что из условной Германии они прибывают в условную Польшу. Но особых примет среды не возникает. Внимание концентрируется на отношениях героев, которые могли бы иметь место и десять, и двадцать, и сорок лет назад. Типичный любовный треугольник, который разрешается такой же типичной трагедией. И сами характеры тоже как бы извечны. Хотя, конечно, по некоторым деталям мы можем вычислить (на основе собственного опыта, а не потому, что нам показывает режиссер), что это ребята из бывшей ГДР и приезжают они на некогда процветавший, а ныне находящийся в запустении польский курорт, не более того.

Так же и в чешском фильме «Дикие пчелы» Богдана Сламы: если бы в аннотации не было указано, что дело происходит в Моравии, то для нас эта местность могла бы представляться и чешской, и словацкой, находиться где-то под Прагой или под Брно. То есть практически никаких конкретных признаков среды нет. Я думаю, что и поведение этих людей — хотя в них узнаваемы некие постсоциалистические персонажи — мало отличается от того, как они жили при советской власти. Исключение составляют лишь обилие пепси-колы и «Майкл Джексон», в которого перевоплотился один из главных героев фильма. Но это все внешние, легкие, «лейбловые» такие знаки. На самом деле глубокого проникновения в изменившуюся жизненную ситуацию не происходит.

Во время пресс-конференции молодой хорватский режиссер Бранко Шмидт, постановщик «Королевы ночи», в ответ на вопрос Виты Рамм: «Почему вы отнесли действие вашего фильма в 68-й год?» — сказал, что он делал свой «Амаркорд», что он уже прожил половину жизни и у него возникает естественное желание обратиться в прошлое. А современность его практически не интересует. Точно так же и маститый Петер Бачо, который показал в Сочи картину «Дымок сигареты» из времен второй мировой войны, заметил, что это второй исторический фильм в его очень длинном режиссерском послужном списке. И, наверное, не случайно, что в разное время он снимал современное кино, но сейчас его почему-то тоже потянуло на прошлое. В принципе, как человек в годах он должен иметь склонность к размышлению не только о прошлом, но и о жизни вообще и ближе заинтересоваться теми переменами, которые происходят в его стране. Но все ссылаются на то, что прошло еще очень мало времени и для осмысления этого процесса требуется дистанция. Хотя, скажем, в 60-е годы, когда тоже происходила очень серьезная ломка в умонастроениях и во Франции, и в России, и в Восточной Европе, кинематограф немедленно откликался на все события. И это повлияло не только на изменение тематики — совершенно поменялся киноязык, он радикальным образом обновился, и мы увидели новое кино, которое можно атрибутировать как «кино 60-х годов». Сейчас «кино 2000-х годов» невозможно определить. Оно в принципе никакое. Оно не несет в себе какой-то временной знак, нет неповторимого ярлыка. И вот это в первую очередь бросается в глаза, когда мы сравниваем наше и европейское кино.

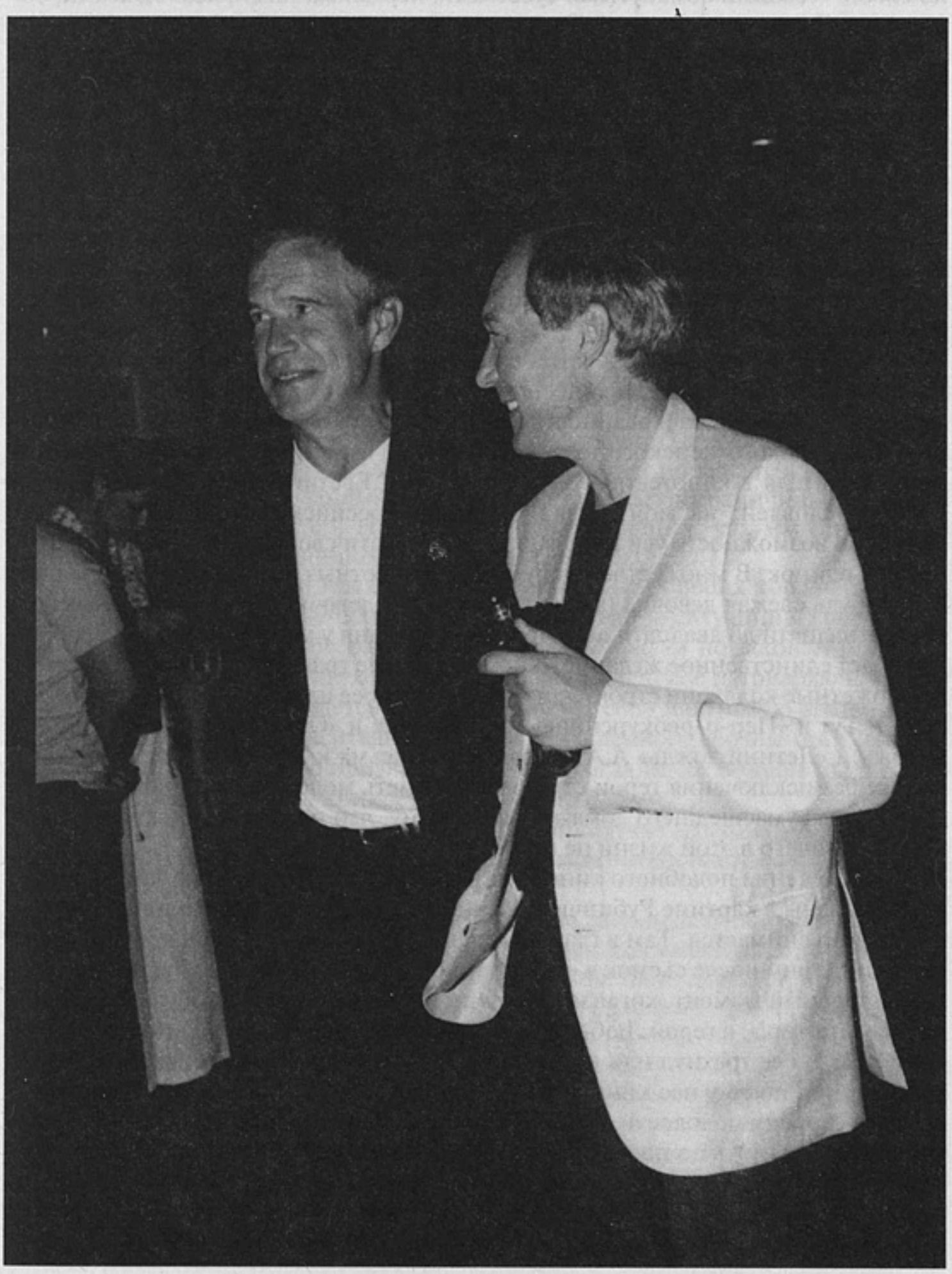
И.Любарская. У меня создалось впечатление, что наше кино снимают гомункулусы «из пробирки», которых извлекли за день до начала съемок, и первым их словом было «мотор!». Людей, появившихся на свет естественным путем, окружает быстро меняющаяся жизнь. За последние десять лет мы получили обвал новых реалий, которые вдобавок друг друга не раз отменяли. Но то, что я вижу на экране, не имеет отношения к движению жизни. Режиссеры принимают обновленную для нас реальность просто как данность. У них явно нет прошлого, или они его тщательно скрывают, а зря.

Та же самая Наталья Петрова все-таки когда-то была хотя и быстро мелькнувшей, но звездой перестроечного кино. Подозреваю, что все эти годы жила она где-то рядом, не эмигрировала на пляжи Малибу. И вот сделала фильм «До-

рога», сплошь состоящий из «ляпов», которые можно простить только глухонемому иностранцу. Зачем, сняв автозаправку три года назад, оставлять ее на крупном плане с ценами того времени (причем на дизельное топливо) и показывать, что там, в чистом поле, заправляется современная легковая машина? А где-то неподалеку из воздуха соткалась парикмахерская, где героине за пять минут полностью изменили имидж. И никакой иронии при этом. Полная серьезность в освоении неких слоганов из самурайского кодекса чести, купленного на книжном развале, — на кой сдались им всем эти самураи?! Когда я вижу такое на экране, то впадаю в глубокую растерянность, потому что подозревать в амнезии или просто в глупости авторов, в общем, неловко.

Есть ли у вас какое-то объяснение, почему вменяемые с виду люди теряют какую бы то ни было чувствительность к той реальности, которую они пытаются воспроизвести на экране?

Н.Сиривля. В российской программе к разряду картин, о которых говорила Нина, то есть тех, где поданные крупным планом межличностные коллизии заслоняют подробную разработку сегодняшней социальной среды, можно отнести фильм «Любовник» В.Тодоровского. Это камерная, качественно, на европейском уровне снятая история, которая могла бы произойти в любое время, в



С.Гармаш и О.Янковский

Фото Н.Пабауской

любой стране. После внезапной смерти жены муж узнает, что у нее был любовник... Мужчины встречаются и весь фильм выясняют отношения, пытаясь понять, почему она так поступала, кого же она в действительности любила, почему не ушла от мужа, почему много лет скрывала эту связь... Два немолодых уже мужика (О.Янковский и С.Гармаш) то бросаются друг на друга с кулаками, то выпивают вместе, их тянет друг к другу, между ними возникает почти неразрывная связь... Но понять, что же на самом деле произошло, они не в силах. Больше того, ответа на этот вопрос не знают и сценарист с режиссером.

В отличие от европейского кино, любящего под микроскопом разглядывать всевозможные «порнографические», «интимные» и прочие связи, чтобы на «клеточном» уровне проанализировать ткань человеческих отношений, нашим авторам именно это и не дается. Там, где европейцы скрупулезно ищут ответ, наши просто оставляют большой знак вопроса. Другой непостижим, это «черная дыра». Так и чего копаться? Пусть лучше будет «экзистенциальное кино» про то, как рушится жизнь человека, невзначай заглянувшего в бездны «другого». За всем этим философским туманом мне видится элементарное отсутствие у авторов интереса к чужому — в данном случае женскому — «я». Мы видим на экране мужчин, глубоко травмированных ситуацией, но занятых исключительно собой — своими обманутыми чувствами, переживаниями, комплексами, болячками. До «другого» ли тут? До *реальности* ли «другого»?

То же, я думаю, происходит и с *реальностью* в более общем смысле. Какая-то неизжитая травма обрекает наше кино на слепоту и нечувствительность к эмпирической материи бытия. И даже в фильмах, сделанных, с одной стороны, очень тщательно, а с другой — касающихся общечеловеческих, универсальных коллизий, чувствуется это зияние на месте подробного и конкретного описания как внутреннего мира человека, так и окружающей среды.

Вообще же, *реальность*, о которой мы так печемся, существует исключительно в головах кинематографистов и зрителей. Если в голове хаос, сколько ни снимай бензоколонку с правильными, адекватными ценами на бензин, она все равно окажется не на месте.

Пока по части интереса к житейской эмпирике кинематографисты и зрители, как мне кажется, нашли консенсус только в одном: их в равной степени занимает сексуальная раскованность подросшего поколения и привлекает изображение молодого женского тела. Это и есть та фактура, которая призвана заманить зрителя в кинотеатры. Успех фильма Д.Евстигнеева «Займемся любовью» обусловлен, на мой взгляд, тем, что российские подростки впервые получили возможность увидеть на экране прелести своих сверстниц. И Евстигнеев не одинок. В множестве конкурсных и дебютных картин присутствует какая-нибудь свежая девочка (а еще лучше — две девочки), гладкая-прекрасная, от шестнадцати до двадцати лет. Подобная героиня у мужской части аудитории вызывает единственное желание — немедленно ее трахнуть. И, соответственно, все сюжетные коллизии строятся на том, трахают ее или нет и что этому препятствует. Тут и «Пер-р-рвокурсница» Ю.Рогозина, и «Обнаженная натура» Х.Ахметова, и «Летний дождь» А.Атанесяна, и «Письма к Эльзе» И.Масленникова, где все без исключения герои стремятся поиметь молоденькую инфантильную дурочку из сумасшедшего дома только потому, что она хорошенькая, юная и, главное, ничего в этой жизни не понимает.

А отношения подобного кинематографа с действительностью замечательно представлены в картине Рубинчика «Кино про кино», где просто показано, как такое кино снимается. Там в главной роли С.Любшин, который, кажется, даже не сменил грим после съемок в «Обнаженной натуре». В фильме Рубинчика есть замечательный момент, когда на съемочной площадке уже прозвучала команда «камера, мотор!», а герой Любшина, заслуженный артист, спрашивает у режиссера: «Так он ее трахнул или не трахнул? Я же должен знать, какие у них отношения!» Вот такое у нас кино. Такая вот у нас «современность». Дальше этого сдвига в сторону молодости — реального, фактурного женского тела — кинематограф (если судить по программе «Кинотавра») за год не ушел. Если, конечно, не считать вдруг прорезавшегося увлечения военной темой. Но это — отдельная песня.

Н.Цыркун. Что касается обнаженного женского тела и вообще женской нату-

ры, мне кажется, это попытка повторить тот старт, который совершила наша кинематография в начале перестройки. Тогда это воспринималось не как заигрывание со зрителем, а как демонстрация свободы, которой добилось общество, и кинематографисты в частности. Можно вспомнить «Тело» Никиты Хубова, «Маленькую Веру» Василия Пичула и целый ряд картин, где в обход всяких культурных кодов являла себя на экране обнаженная женская натура. И этого было достаточно, чтобы репрезентировать освобожденность.

В европейском кино это тоже присутствует. Например, в хорватском фильме «Королева ночи» идея «тела» проводится через сюжет с неопустившимся яичком главного героя и историю местной проститутки, которая излечивает больного от всех его комплексов одним сексуальным актом. Здесь можно усмотреть, во-первых, отсыл к югославскому кино, к Душану Макавееву, который всегда педалировал эту тему в рамках своей нерушимой личной авторской свободы. Но в «Королеве ночи» все в результате сводится к истории «проститутки с золотым сердцем», которая всех спасет, и тем самым картина выруливает на голливудскую, мейнстримовскую колею. А национальное своеобразие скудеет и сводится к социальным знакам — таким, как проезд по мосту экспресса с Броз Тито и его высунутой из окна рукой в белой перчатке, приветствующей народ. Идея не дорабатывается до глубины, не исчерпывается до конца, не обрастает новыми, сегодняшними деталями. Она лишь обрастает уже известными отсылками, аллюзиями, которые рассчитаны на узнавание. И, возможно, зритель с благосклонностью воспримет фильм. Но прорыва в некие неизведанные сферы не возникает. Ощущается зажатость, когда режиссер боится лишний раз перевести камеру, ступить куда-то в сторону и копнуть глубже, спасаясь за охранительными, проверенными, точными рецептами.

И.Любарская. В словенском фильме «Пограничник» Майи Вайсс затравка абсолютно та же самая. Три девушки в бикини непонятно почему ходят по лесам. Это неплохой манок для зрителя, способ ввести его в круг очень узких, интеллигентских размышлений о проблемах единой Европы, о сохранении традиций при общей глобализации, о причинах роста ультраправых настроений... Все начинается как история про маньяка и трех девушек, которые отправились кататься на каноэ по пограничной речке. Но выясняется, что маньяк — совсем не маньяк, а хранитель традиционных ценностей...

Н.Цыркун. Здесь обращение к сиюминутной ситуации немедленно опрокидывается в мифологическую реальность. Герои фильма попадают в заколдованный лес с волшебными оленями и с неким загадочным «пограничником» — хранителем вечных ценностей. Не столько консервативных, как мы сегодня это понимаем, а вечных, традиционных, патриархальных...

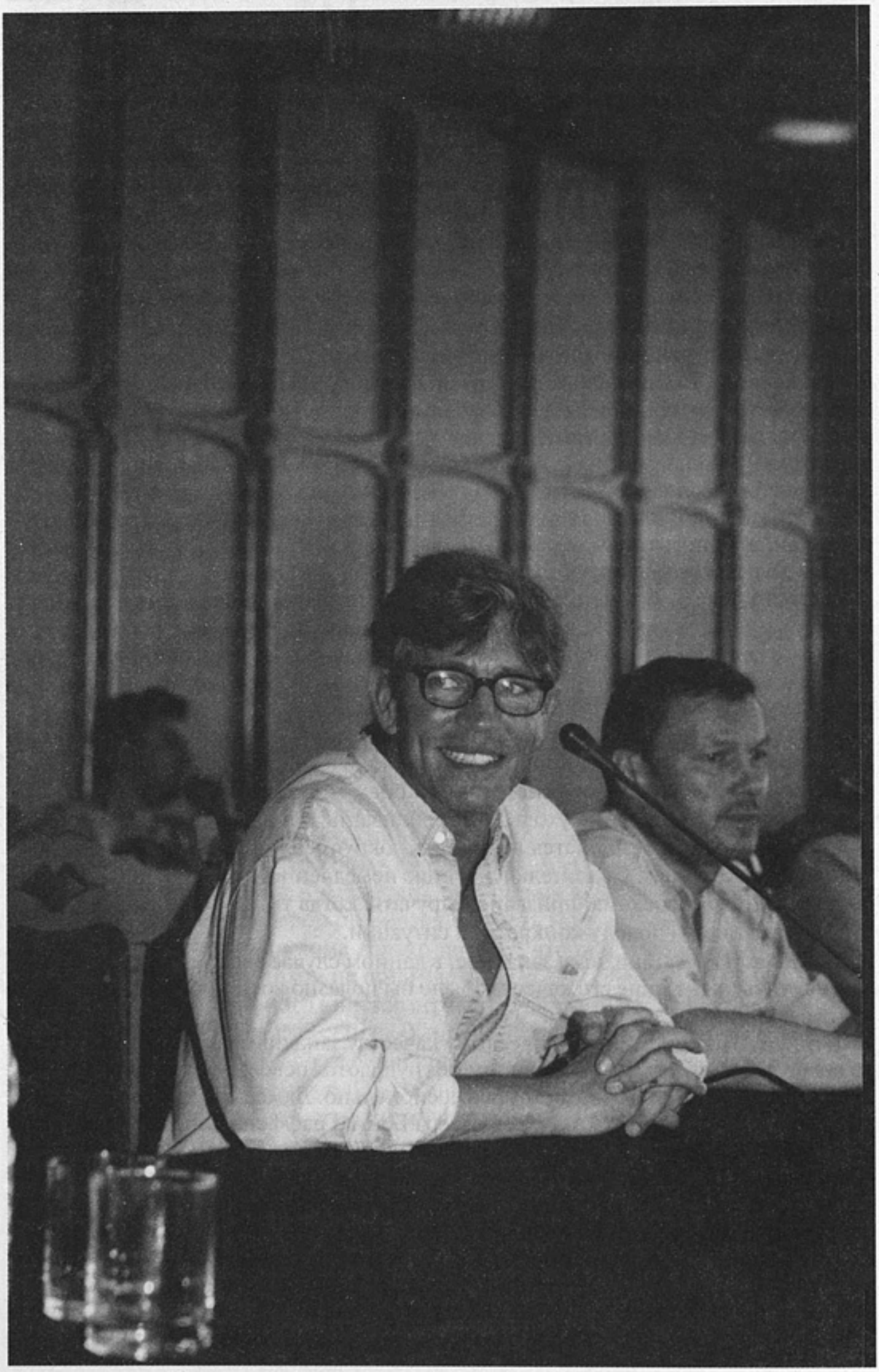
Мне кажется, фильм Александра Гордона «Пастух своих коров» близок к такому раскладу. Там тоже происходит опрокидывание ситуации в некое метафизическое время, которое тянется по законам мифа, не по законам реальной жизни. Человек намеренно уходит от цивилизации в некое патриархальное, условное пространство, пытается выстроить вокруг себя маленькую вселенную и терпит при этом крах. Спасительное клише немедленного обращения к притчеобразному повествованию призвано выручать, когда ты не можешь сказать нечто конкретное по поводу конкретной ситуации.

Н.Сиривля. И все-таки чему западное, в данном случае европейское, кино, может научить нас? Какие его качества было бы полезно воспринять нашим кинематографистам?

Н.Цыркун. По кинематографическому качеству западные фильмы стоят гораздо выше просто потому, что люди там не гнушаются освоением азов профессии. И каждый из этих фильмов снят профессионально. Даже довольно монотонное «Кафе на пляже» французского режиссера Бенуа Граффена кинематографически почти безупречно. В нем заметна нарочитость, может быть, школьная (это вторая картина режиссера). А может быть, назидательность здесь демонстративна, если вспомнить финал, где молодой парень, пытавшийся помочь своему пожилому другу наладить жизнь по-новому, уходит в некое «светлое будущее», а закосневший в привычном укладе друг остается в тьме своего сарая. Как бы там ни было, Граффен очень старателен, и ему по профессии можно поставить четыре с плюсом. Потому что он все делает верно: он умеет выстроить кадр, у него очень правильно движется камера, у него точен подбор актеров. Лаконич-

ное построение фильма соответствует идее полярности старого и нового, отвечает древнему антуражу моря, неба, скал, пыльной дороги. Цветовое напряжение выражает напряжение эмоциональное. Нет лишних планов, вовремя монтируется панорама, которая вовремя же переходит на крупный план... И все это создает впечатление такого гомогенного построения, которое делает фильм, в общем, произведением. Большого ли, небольшого искусства — не важно, но это хорошо сделанная работа.

Наши фильмы в этом смысле оставляют впечатление какой-то небрежности, какого-то наплевизма по отношению и к профессии, и к зрителю. А, и так сойдет! Вроде мы все умеем, но главное — сверхзадача, авторское «я». Это та самая болезнь мессианства, которая, мне кажется, подрубает наш кинематограф



Эрик Робертс, гость «Кинотавра»

Фото Н.Пабауской

под корень. Никто не хочет учиться, никто не хочет осваивать каноны, чтобы, освоив, потом их же и отбросить, если захочется. Но, чтобы отбросить, ты должен для начала ими овладеть. Это основа школы.

Кстати, тут общее поветрие. Наша школа была очень хороша именно потому, что строилась по средневековому типу, и мы выходили оттуда, владея какими-то незыблемыми азами знаний. Можно было их забывать, можно было уходить в любые маргинальные сферы, но был крепкий фундамент, на котором возможно строить любое здание. Теперь такого исходного знания нет. Воспитывается пренебрежение к школе, потому что каждый считает, что может создать нечто великое, просто нахватывая все, что ему понравится, из разных областей. И в кино это заметно. Заметны надерганные цитаты из самого разного кино, случайные, не стыкующиеся между собой, обнаруживающие просто насмотренность автора, но опять же случайную, необязательную и, главное, имеющую незначительное отношение к его собственному продукту. Вот, между прочим, урок, который можно извлечь из прелестной комедии (опять притчи!) норвежца Петтера Несса «Эллинг» (оскаровского номинанта) — истории о том, как парочку клинических идиотов после лечения забрасывают в реальную жизнь, чтобы они научились «правильно жить». Они, преодолевая себя, овладевают правилами, но, научившись, решают жить по-своему. И очень здорово получается.

И.Любарская. Мы как-то говорим общо о нашем кино, но, к счастью, есть исключения. «Любовник» доказывает, какую утрату понесла отечественная кинематография, когда Валерий Тодоровский ушел в телепродюсеры. Несмотря на откровенно слабый сценарий, зияющий дырами, которые актерам, в частности Олегу Янковскому, пришлось буквально закрывать своим телом, лицом, личным обаянием, фильм производит внятное художественное впечатление. Вот пример того, как вопреки небрежно написанной сценарной заявке (похоже, завалявшейся среди других сериальных, но все-таки пущенной в дело) может получиться качественное кино. Так что, по-моему, дело не в знаниях о профессии, а в отношении к ней.

И здесь мне первым делом приходит на ум имя Балабанова — фаворита прошедшего десятилетия. Я не склонна поддерживать никакие политически спекулятивные разговоры о Балабанове — они мне кажутся нечестными, даже если защищать от нападок «Брата» или «Войну». Куда интереснее, на мой взгляд, обсуждать восприятие той художественной структуры, которую предложил в своей последней картине этот режиссер, человек не только талантливый, но и свободный, смелый.

«Война» обманчиво проста, если снова оседлать политкорректность и вопрошать: почему это чеченцы тут так себе, а юноша Иван — герой? Из сюжета фильма можно получить все ответы: и что главный-то чеченец полфильма очень даже тянет на героя, и что Иван геройствует не так уж долго... Но это все ближе к публицистике. «Война» — композиционно сложное произведение. Начинается как псевдохроника, а заканчивается как псевдобондиана, вроде бы неряшливая, репортажная картинка постепенно сменяется лакированным «голливудским» изображением. Монотонную и, пожалуй, визуально не слишком перспективную сценарную структуру, когда в динамичный сюжет постоянно включается статичный рассказчик, Балабанов постепенно разрушил экранным действием, в какой-то момент даже почти забыв о ней...

Н.Цыркун. И тем не менее я тебя перебью: вчера одна гостья фестиваля сказала мне, комментируя события, которые произошли в Москве после проигрыша нашей команды японцам: «Ну вот, конечно, надо было все это предвидеть. Люди уже насмотрелись «Брата» Балабанова!»

И.Любарская. Хотела бы я знать, каких «Братьев» Балабанова насмотрелись английские, голландские и французские болельщики?

Н.Цыркун. Они смотрели «Заводной апельсин».

И.Любарская. Значит, там Кубрик за все в ответе.

Н.Цыркун. После «Заводного апельсина» были подобные инциденты на стадионе в Эйзене, например... Но в данном случае я задаю этот вопрс не как защитник такой точки зрения, а чтобы просто уточнить позиции.

И.Любарская. Да знаю я, что она, эта позиция, существует. Но не способна ее

обсуждать. Меня интересует другое: каким образом этот совершенно никакой юноша с полной пепельницей окурков сначала минут двадцать заставляет меня скучать, а потом становится настоящим героем боевика? Какими приемами Балабанов этого добился? Да, в «Брате» и в «Войне» речь идет о чеченской войне — у нас сейчас другой нет, чтобы плести приключенческую канву фильма. Если бы герой боролся с японцами или китайцами, или с Голдфингером каким-нибудь — мы бы смотрели на это, как на пародию. Но Балабанов не хотел делать пародию и потому, естественно, использовал чеченский материал. Но снята «Война» так увлекательно и захватывающе — как настоящее жанровое кино. Мало того, из некоторого стилевого разнобоя постепенно складывается цельная мифологическая история, которая может быть наложена и на чеченскую, и на вьетнамскую, и на какую угодно ситуацию войны. Война как некое приключение, в котором все персонажи ярко проявляют себя, а молодой герой вырабатывает характер. Спрашивают, для чего в фильме нужна поездка Ивана на родину, в глухомань сибирскую? Да для того, чтобы показать место, где этот юноша мог бы стать никем и ничем, мог бы пить пиво, проклинать безработицу или бандитствовать по-мелкому да помереть. Возможен и такой сюжетный расклад. Но не для Балабанова — его интересует жизненный опыт в некоей экстремальной форме. Об этом «Брат» первый и второй, об этом «Война», об этом могла бы быть «Река» — совсем другое балабановское кино...

Н.Цыркун. И я опять возвращаюсь к своей первоначальной теме о том, что и Балабанов снимает мифологическое кино. Он мифологизирует войну. Даже само название «Война» отсылает нас к «Войне и миру», к «Преступлению и наказанию»... Так называть кино — значит, уже давать заявку на общее рассуждение о войне. И подобных фильмов, согласись, мы видели довольно много. Например «Апокалипсис сегодня», «Взвод», «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и полюбил атомную бомбу».

И.Любарская. Я стараюсь не задавать столь высокие вехи для сравнения. Горизонталь ближе к нашей ситуации.

Н.Цыркун. Тем не менее мне кажется, что самое интересное в фильме возникает к финалу, когда герой снимает военную форму и враг для него формально, по закону, перестает быть врагом, а он находится в ситуации, когда невольно должен его убить. Это очень больная и серьезная тема, имело бы смысл снять кино именно об этом. Но как раз здесь фильм Балабанова заканчивается. А жаль, потому что все сказанное Балабановым вообще о войне известно мне из других рук, а наша нынешняя ситуация, взывающая к тому, чтобы о ней серьезно потолковать, только намечена и тут же оставлена. Мне хотелось бы дождаться «Войны-2» или «Войны и мира», понять, что будет дальше с этим героем, который совершил уголовно наказуемый подвиг. Если бы он был в форме, он получил бы медаль, а тут — срок.

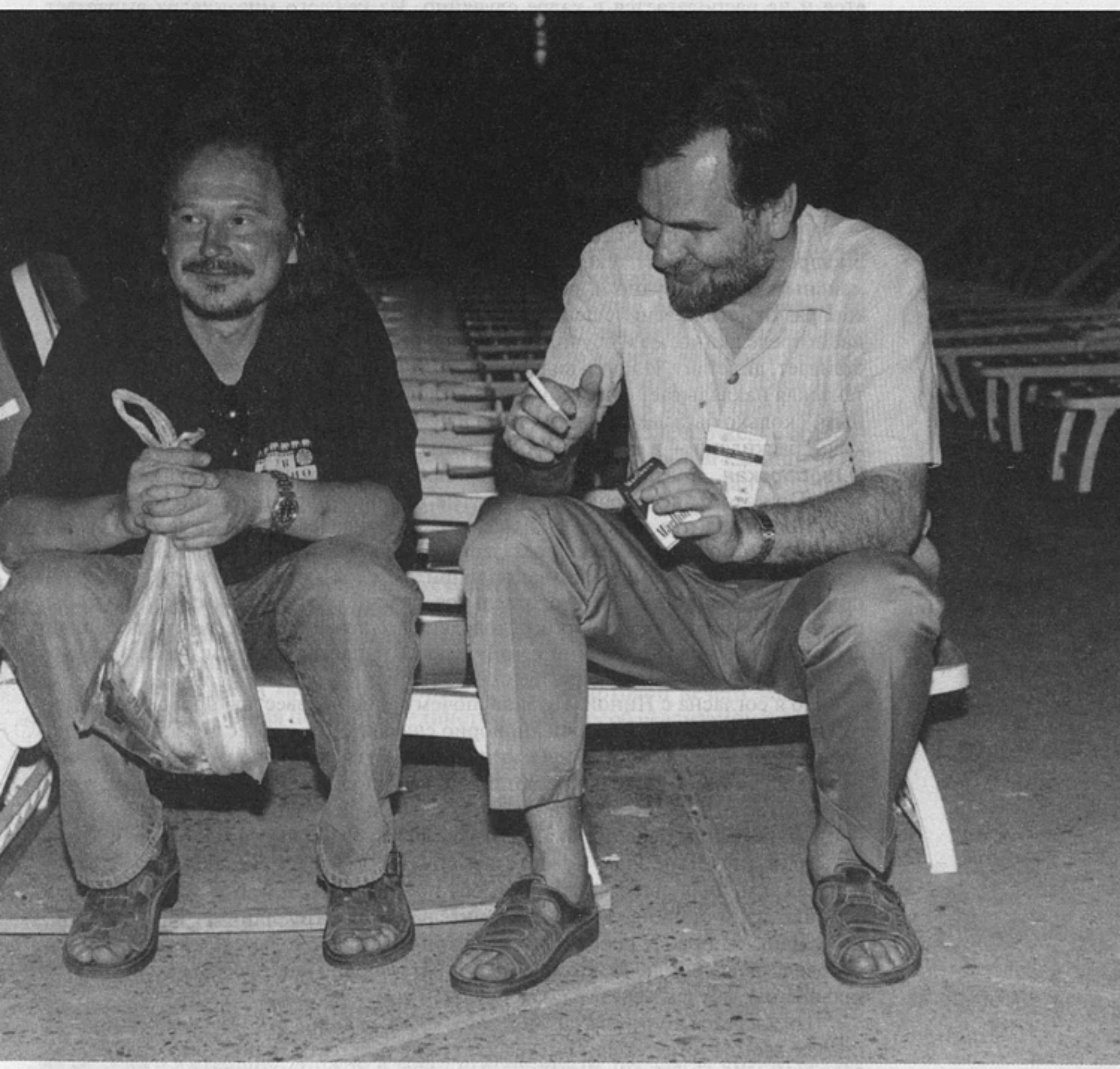
И.Любарская. Ну срок он, положим, в фильме то ли получит, то ли нет... Зато он получает деньги — что очень точно.

Н.Цыркун. Деньги он отдает. Это романтическая ситуация. Между прочим, Реймонду Чандлеру всегда ставили в минус то, что его герой отказывался в самый неподходящий момент от денег, которые заработал. Что это, мол, совершенно нереалистический подход, это не по-американски и вообще не по-человечески: зачем ты работаешь, если, когда тебе дают заслуженный гонорар, ты от него отказываешься. То же самое можно было бы сказать и о «Войне». Можно, правда, увидеть здесь нашу особую национальную специфику, но я не думаю, что в сегодняшней нашей ситуации подобный аспект реалистичен. Мне кажется, что жизнь сейчас изменилась таким образом, что деньги герой мог бы взять и себе.

И.Любарская. Тебе хотелось бы узнать, что с Иваном будет потом? Смотри фильм «Брат»...

Н.Сиривля. Еще одна тема, которая волнует меня в плане сопоставления нашего кино с зарубежным, — дебюты, смена поколений. Потому что единственное, что вызывает на фестивале живой интерес, — фильмы, снятые совсем еще никому не известными людьми. Всякий раз идешь их смотреть с надеждой, что увидишь хоть что-то новое. Бывает, конечно, разочаровываешься. Но есть и очень любопытные ленты. Какой-нибудь «Смеситель» А.Шейна — безумие, концы с концами совершенно не сходятся, но это другое безумие, непривычное. Или «Кострома» В.Сурикова — наивное фольклорное кино, немножко за-

тянутое, но полное совершенно неожиданных образов: тут и кошка с косичками, и вставший из гроба старик с косой в прозрачном дождевике, и смешная рыжая девка, голышом бегающая по лесам перед свадьбой... Или, например, фильм «Дикие пчелы», заслуженно получивший Гран-при в международном конкурсе, для меня соотносится не с «Пастухом своих коров» Гордона, конечно, а с картиной «Леха online» Е.Григорьева из короткометражной программы «Дебют-кинотавр». Здесь тоже есть попытка свежим взглядом посмотреть на чудесные гримасы нынешней провинциальной реальности. Это такое любование. Мальчик плывет на лодке, сосредоточенно рассуждает, что клюкву собирать



А.Балабанов и С.Сельянов
Фото Н.Пабауской

выгоднее, чем рыбу ловить... При этом у него в голове еще Интернет какой-то сидит. Тут же в фильме его папа, который всю жизнь проработал «начальником», «а больше никем и не работал», тут же кошки, собаки... И все это увидено каким-то незамыленным взглядом. Я имею в виду не идеологические стереотипы, которые кино тиражирует и которые не имеют никакого отношения к реальности. Есть ли у вас ощущение, что дебютанты способны привнести этот новый взгляд?

Н.Цыркун. Что касается нового взгляда — это вообще очень сложная вещь, потому что, наверное, все взгляды, которые можно бросить на этот мир, уже дав-

но брошены... Но намечается тенденция к большей точности, к нюансировке деталей. «Дымок сигареты» Петера Бачо выполнен в технике масляной живописи, а «Дикие пчелы» Богдана Сламы тяготеют к графической точности. Как Слама выстраивает мизансцену? Помните эпизод, после которого зал — единственный раз на всех международных просмотрах — просто взорвался аплодисментами: «Майкл Джексон» танцует на заднем плане, а две женщины сидят к нему спиной, пьют пепси-колу, совершенно не глядя в его сторону, и в этот момент мы видим, как незримые нити соединяют этих трех героев, как между ними завязываются определенные отношения, которые дальше будут развиваться. Построение каждого кадра очень продумано в этой картине. Никто не появляется и не располагается в кадре случайно. Из каждого мизанкадра вырастает план-эпизод, план-эпизоды складываются в секвенции, из секвенций складывается единый фильм. На этом пути только и возможно обретение какого-то нового взгляда. То есть всматривание в предмет и владение профессией — только на этих вещах можно сейчас настаивать. Потому что практически все в кино уже было изобретено. И сейчас, когда усталость от всех спецэффектов нарастает, возникает откат к старому кино с его вглядыванием и в лица, и в ситуацию, и в среду, и, естественно, в композицию. Не просто собирание в кадре каких-то людей и предметов, а их взаимодействие, точное и осмысленное.

А, например, в картине Гордона меня поразило, как там появляются люди в кадре и произносят театральным голосом какие-то реплики, которые нормальным людям трудно и выговорить. Так что если сравнивать дебюты, я бы еще раз отметила, что чешский дебютант все-таки прошел школу и не только насмотрелся кино, но и обучился азам профессии. Гордон, как он на этом и настаивает, дилетант. И когда видишь картину дилетанта, необязательность дилетантская накладывает отпечаток на весь фильм, он и сам делается необязательным, сколько бы замечательных идей в нем ни было, сколько бы там символики ни раскидано — в единое целое картина не складывается.

И.Любарская. Сравнение наших и европейских дебютантов, конечно же, удручает. При этом ни те дебюты, ни другие никакой погоды в кино не сделают. Действительно, что нового мы видели на фестивале? Нечто свежее, дерущее глаз — это «Молитва за гетмана Мазепу» Ю.Ильенко. Дебют известного режиссера в новой манере. Фильм смешон и при этом дразнит своей лихой, несусветной несообразностью. За что отдельное спасибо автору. Ильенко вроде бы предпринимает те же попытки рукодельной художественности, что и вечный дебютант Грымов, но именно с той удалью, наплевательством даже, которых нашему «Коллекционеру» трагически не хватает.

Но я согласна с Ниной. Не знаю почему (мне неизвестны проблемы нашего кинообразования), но люди априорно считают, что свежести взгляда можно добиться не иначе, как подходя к кинокамере без всякой подготовки. Я не вижу несовершеннолетних среди дебютантов, все вполне взрослые дяденьки и тетеньки. Так откуда это убеждение у взрослых людей? По-моему, самое страшное, что породила перестройка, — это обманчивое ощущение, что можно стать брокером, ничего не зная, можно стать риэлтором, ничего не зная, можно стать режиссером, зная еще меньше, чем оба предыдущих. В результате мы во всех сферах жизни сталкиваемся с оскорбительной любительщиной. И, естественно, у меня по поводу российских дебютов возникает только один вопрос: чем руководствовались люди, которые давали безусловно невозвратные деньги? Остальное мы забудем через год, как скучный сон.

Что касается конкурса зарубежного, то здесь видна сущностная разница. И прежде всего — отсутствие хамства в подходе к зрителю, в подходе к самому себе, в подходе к профессии, в которой ты пытаешься реализоваться, в подходе к материалу, с которым ты работаешь... Может получиться абсолютно бессмысленная картина, как, например, «Кафе на пляже» про марокканского юношу: ни истории, ни характеров, некая эскизная зарисовка... Но хамского непрофессионализма там нет. Можно тоже задать вопрос: зачем французы потратили деньги на не имеющее никакого зрительского, прокатного потенциала кино? Но финансовые проблемы французской кинематографии меня почему-то не слишком волнуют. А вот разница в качестве глубоко удручает. И школа какая-то у нас есть, и мастера, у которых можно учиться, есть огромный архив... Ну почему, почему все это так нагло, невероятно нагло отвергается?

Вот взрослый человек, Александр Гордон, интересно состоявшийся в другой профессии. С какого перепугу он решил, что можно мучить не радиослушателя или телезрителя, которого, допустим, стоит разбудить чем-то несообразным, а человека, который заплатил деньги за сеанс? Одно дело лениво провоцировать того, кто в Москве, стоя в пробке, включил от нечего делать радио, или того, кто привык кнопки в телевизоре бессмысленно нажимать, — это штука полезная. Приятно думать, что есть такие вещи в эфире, которые заставят вздрогнуть кого угодно. Другое дело — снять экранное произведение, за которое люди должны заплатить вперед и только потом узнать, что происходит на этой «кнопке». Я не мастак рассуждать о судьбах страны, но думаю, что наша страна как-то очень вяло шарахается со своим продольно-поперечным плоскостопием туда-сюда, и все натирает: наступишь на правую ногу — трет мозоль на мизинце, наденешь другую обувь — и тут волдырь, черт побери... И все потому, что никто не хочет держать профессиональную форму, всем хочется осваивать новые горизонты. Гордон согласился: я, мол, отдаю себе отчет, что снял дилетантскую картину. Говорят, он даже решил ее перемонтировать. Да льстит он себе, это просто беспомощный метраж. Пришел дядя на съемочную площадку, узнал, что такое кран, и начал елозить по природе камерой вверх-вниз. По-дурацки себя чувствуешь, обсуждая такие вещи. Тех же, кто занимается кино профессионально, мы почему-то судим не по художественным критериям, а по тому, что герой фильма плохо отнесся, например, к чеченцам...

Н.Сиривля. Ну, чеченцам хамить тоже нехорошо. Хотя я не считаю, что «Война» — картина античеченская. Ведь именно у чеченцев Иван заимствует свою «науку побеждать». Он добивается цели, потому что воюет с ними по их правилам, говорит на их «языке», который не в силах понять англичанин Джон и который прекрасно понимает заложник Руслан. И если кто и может претендовать в этой символической конструкции на место «отца», то, конечно же, не обессиливший, «заскучавший» герой Гостюхина и не лежащий пластом капитан Медведев, даже в яме требующий соблюдения армейской субординации: «Смирно! Доложите по форме...», а вполне дееспособный и боеспособный чеченец Аслан, обучивший Ивана законам жестокой и грязной войны.

Знаменательно, что такое уподобление «врагу» не вызывает у аудитории никакого протеста. Культурный разрыв сведен к минимуму, апология варварской, доцивилизованной силы воспринимается на ура. В этом стремлении избавиться от условностей и хвататься за пистолет при слове «культура» Балабанов совпадает с интенциями своего зрителя. Что и страшно. Страшно как диагноз. Потому что перед нами «война без мира», война, на которой нечего защищать, война как самостийная ценность и единственный способ реализации личности. Война всех против всех.

Фильм снят, безусловно, профессионально, особенно в батальной своей части. Однако в понятие «профессия», особенно такой элитарной, как профессия кинорежиссера, входит, на мой взгляд, и выполнение известных требований, которые общество предъявляет к элите. Иначе зачем она, элита, нужна? Когда нет водопровода, народ может пить из болота. Но нельзя «болотную воду» разливать по бутылкам и продавать в магазине как излюбленный народный напиток.

Впрочем, у нас все можно. Такая интересная у нас жизнь. Такая вот реальность в головах у людей. Можно взаимодействовать с ней поверхностно, на уровне безобидных потребительских и сексуальных инстинктов — и тогда получается кино плоское, как глянцевый журнал. Можно залезть поглубже — и тогда получается страшно. Можно и вовсе игнорировать, предлагая вместо реальности остросюжетный «муляж», как Митта в «Раскаленной субботе». Можно новую смутную мифологию заменить отчетливой, прежней, как это сделал Н.Лебедев в фильме «Звезда». А можно нашу внутреннюю реальность потихоньку менять. Но это, вероятно, уже из области бесплодных мечтаний.

ВИДА ДЖОНСОН:

«Российские режиссеры боятся американских мифов...»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ Н.СИРИВЛЯ

Отечественные режиссеры мечтают о том, чтобы выгодно продать свои фильмы, и, естественно, так или иначе ориентируются на образцы коммерчески успешной продукции Голливуда, которая в сознании наших зрителей и есть то кино, за которое стоит платить деньги. Однако «калька» с американского, к счастью или к несчастью, всегда выходит неточной. Как только в «сказочную» для нас голливудскую схему подставляются отечественные реалии, сюжет начинает развиваться в непредсказуемом направлении или же вообще обнаруживает неспособность к развитию. Причудливые плоды скрещивания «голливудского с нижегородским» мы попросили на сей раз прокомментировать представителя американской стороны. В роли «простого американского зрителя» конкурсных картин «Кинотавра» согласилась выступить Вида Джонсон, профессор-славист из Tafts University Бостона.

Вида Джонсон. Прежде всего бросается в глаза, что в российских фильмах, даже имитирующих голливудские жанры, совершенно другой ритм. Многие картины начинаются интересно, завязка что-то обещает, но в середине фильм просто-напросто застревает. Начинаются повторы, действие заходит в тупик, возникают странные эпизоды — какие-то запои, как в комедии О.Фомина «О'кей», которые, может, и раскрывают русскую душу, но не имеют отношения ни к этому жанру, ни к этому фильму... И потом картина, как правило, имеет несколько финалов. Я думаю: «Уже все?» Нет, не все, оказывается. Бывает три финала, иногда пять — я посчитала. И это характерно для многих лент, независимо от жанра. Видимо, таков стиль русского кино. В Голливуде строго следят, чтобы все «концы» были завязаны, чтобы зрителю все более или менее было ясно. У вас даже массовое кино претендует на размытую многозначительность: авторы хотят сказать о чем-то сложном, не всегда, кстати, удачно.

Вот, например, фильм «Дорога» Н.Петровой. Финал совершенно неясен. Режиссер на пресс-конференции должна была объяснять, что героя в конце фильма убили, потому что он всю дорогу говорил о своих корнях. То есть речь о некоей метафоре. Но из самого фильма вычитать ее невозможно, так что автору приходится разъяснять свои намерения постфактум.

Наталья Сиривля. Мне кажется, существует и другая проблема. Для американцев их кино — продолжение естественно присущего нации взгляда на жизнь. Для нас голливудское кино — сказка, к нашей жизни не имеющая никакого отношения. И свое ощущение реальности мы в эту схему втиснуть никак не можем. Вот, к примеру, фильм «Спартак и Калашников» А.Прошкина, очевидно, сделанный по лекалам американского кино «для семейного просмотра». В Голливуде подобный сюжет просто обречен на счастливый конец: мальчика-сироту, оказавшегося с собакой на улице, кто-нибудь обязательно должен подобрать и спасти. У нас герой так и остается на улице. Мифология жанра, призванного крепить взаимное доверие детей и взрослых, у нас не работает.

Вида Джонсон. Мне фильм Прошкина, в общем, понравился, потому что это действительно нормальное семейное кино, которое могут с удовольствием смо-

треть люди разных поколений. И, конечно, это типичная наша мифология: мальчик из самых низших слоев, у него нет родителей, нет ничего, но ему присуща внутренняя доброта — он подобрал собаку, кормит ее и только потом ест сам... Мне было очень интересно, как режиссер показывает в фильме разных людей. Например, «новая русская» (И.Розанова), которая содержит гостиницу для собак. Это все и в Америке есть, причем в куда больших масштабах (даже смешно, сколько денег тратят американцы на домашних животных). Интересно мне было, что армия показана позитивно. Мы видели много российских фильмов про царящий в армии беспредел. А тут — порядок, чистота, настоящая школа, где все профессионально работают. В роли полковника, приютившего героя, выступает В.Меньшов, который всегда играет людей солидных, обстоятельных, надежных. Он заботится о судьбе мальчика, хочет отправить его в Суворовское училище... Во всем этом я вижу проявление оптимизма, так необходимого российскому зрителю. Но конец, конечно же, абсолютно неожидан. Лично я понимаю, что мальчик остается верен уличному братству малолетних попрошаек. Но для американского зрителя такой финал неприемлем. Ясно ведь, что из этого чудного, доброго, талантливого, красивого мальчика на улице ничего не выйдет, что он там погибнет. Так что вы правы: менталитет совершенно другой. Я как зритель ожидаю другого...

Наталья Сиривля. Были ли еще картины, где сюжет развивался «неприемлемым», с американской точки зрения, образом?

Вида Джонсон. Ну, например, «Пер-р-рвокурсница» Ю.Рогозина. Для американского зрителя это очень странный фильм. Героиня выглядит как несовершеннолетняя. По сюжету ей вроде бы лет восемнадцать, она — первокурсница, но актриса смотрится как ребенок. И связь взрослого мужчины, тем более преподавателя, с подобной девочкой — в Америке подсудное дело. Поэтому у нас или взяли бы другую актрису, или бы обошлось в фильме без постели. Что бы скорее всего произошло? Она наглая, но неглупая девочка, и в американском кино герой ее хоть чему-нибудь да научил: она начала бы, не знаю, читать книжки или что-то в этом роде. А тут именно она учит его — воровать, бегать от милиции, прыгать с крыши. Она нагло затаскивает его в кровать... И потом непонятно: если папа у девочки такая большая шишка, что преподавателя всеми правдами и неправдами заставляют поставить ей зачет, то почему она живет в каком-то бомжатнике с тараканами и почему ее мама торгует на рынке? Американскому зрителю все эти вещи следовало бы разъяснить: допустим, папа — жмот или сволочь, родители давно развелись и ненавидят друг друга... Это элементарная драматургия. Но, смотря фильм, приходится все время догадываться, все время додумывать, заурядная житейская ситуация вызывает массу вопросов. И, конечно, финал, где герой снимает с себя одежду и собирается прыгнуть с крыши, чтобы покончить с жизнью, выглядит совершенно нелепо...

Наталья Сиривля. А «Займемся любовью» Д.Евстигнеева?

Вида Джонсон. Это фильм о молодых, поставленный человеком среднего возраста, — между героями и автором огромная разница. Нынешние двадцатилетние родились в начале 80-х, еще до перестройки, они выросли в постсоветской системе. А Евстигнеев — нет, в «их» время он был уже вполне взрослым человеком. Сейчас у молодых другие правила игры, и мне кажется, что ситуации в фильме во многом надуманы. Ну, не знаю... Трудно поверить, чтобы такой видный мальчик, как главный герой, сохранил невинность до столь солидного возраста. Он что, с луны свалился? Он вырос не в этом обществе, не в этой тусовке? Что еще смущает меня... Если картина для тех, кто ни разу не «занимался любовью», то есть для подростков двенадцати-тринадцати лет, то в ней слишком много обнаженного тела, слишком брутально и цинично показан секс. Это неправильно. Кроме того, одну из героинь убивают. В жестких американских боевиках такое возможно. Но в эротической молодежной комедии убийство кажется лишним. В голливудском фильме девушку, может, избили бы, наверняка у нее остались бы даже какие-то шрамы. Но она была бы жива. По мне, тут какая-то нестыковка: режиссер не очень понимает, к какой аудитории он обращается.

Или, например, «Письма к Эльзе» И.Масленникова. Поначалу думаешь, что это фильм-ретро. Романтическая героиня, одетая, как чеховская барышня,

живет в каком-то роскошном имении... Потом вдруг появляется современный автомобиль, затем «новый русский» по имени Дункан (А.Ливанов), и начинается совсем другое кино. Кино вроде бы про современность, но снятое человеком, который о нынешней реальности имеет, похоже, весьма абстрактное представление. Интрига строится на том, что бедную романтическую девушку, оставшуюся без покровителя, все встречные мужчины хотят изнасиловать. Я догадываюсь, что девушка слегка не в себе, и все же ее реакции кажутся мне необъяснимыми. Когда от очередного насильника ее спасают матросы, они в глазах героини выглядят благородными рыцарями. Но «рыцари» ее тоже насилуют. И она воспринимает это как должное. Ну не знаю, если бы это был даже один мальчик... Но пять?! Для столь возвышенной натуры, как героиня фильма, это не может быть естественным. И подобное происходит на каждом шагу.

Фильм становится интересным, когда на экране появляется Алла Демидова в роли той самой Эльзы — обитательницы сумасшедшего дома, — в письмах к которой героиня описывает свои любовные похождения. Демидова — сильная актриса, и она буквально вытаскивает картину за уши. Но все равно остается масса вопросов. Ясно, что Дункан взял себе юную сожительницу из сумасшедшего дома. Но как его туда занесло? У меня была мысль: может быть, он туда посадил свою жену, может, Эльза — его бывшая жена, он приходил навещать ее и встретил эту девушку... Она ему понравилась, и он поселил ее у себя — ведь так удобно жить с существом, которое бегает за бабочками, собирает цветочки, читает стихи и не задает никаких неудобных вопросов... Но хорошо было бы всю эту историю прояснить. А так, смотришь и ничего не понимаешь...

Наталья Сиривля. Может быть, фильмы молодых режиссеров выглядят для вас более убедительно?

Вида Джонсон. У молодых преобладает клиповое сознание. Но даже его темп иной, нежели в американском кино. Так сказать, клиповое сознание по-русски. Вот, например, «Смеситель» А.Шейна. Фильм мне не совсем по душе, но режиссер, чувствуется, талантлив. Понимаю, что налицо смесь жанров и стилей, новый быт, сознательно превращенный в абсурд. И мне интересно, как решаются в этом кино ситуации, актуальные и для Америки. Скажем, два гомосексуалиста, которые хотят иметь ребенка. У нас это сейчас принято. Но, конечно, не на уровне имплантации зародыша, как в фильме А.Шейна, а просто партнеры договариваются с родственниками: допустим, двоюродная сестра одного рожает ребенка, используя сперму другого, или что-то в этом роде — важно, чтобы ребенок был в кровном родстве с обоими. И это из тех очень серьезных ситуаций, над которыми в Америке шутить сегодня не принято.

И, конечно, тема насилия. Мне трудно поверить, что персонаж Гоши Куценко, способный так трепетно заботиться о своем партнере и о своем еще не родившемся ребенке, может так жестоко насиловать совершенно постороннего и ни в чем не повинного мужика. Непонятна и вся история с героиней, которая зачем-то делает вид, что ее изнасиловали... Словом, поведение персонажей опять-таки ставит меня в тупик.

Наталья Сиривля. А как вам наши военные фильмы?

Вида Джонсон. «Война», как и все балабановские картины, сделана очень профессионально. Вот тут есть и повествование, и саспенс, и собственно история, за которой интересно следить... Балабанов использует принципы качественного голливудского боевика, но приспосабливает к своей аудитории: тематика русская, мифы и национальные понятия русские, в лучшем и в худшем смысле этого слова... Хорошим здесь оказывается мальчик Иван, который помог людям и отдал деньги другу на операцию, а плохим — англичанин, который заработал на этой истории и еще помог посадить своего русского помощника. То есть Балабанов, снимая актуальное русское кино, пользуется приемами голливудского повествования. И результат получается убедительным. Я смотрела фильм вместе с сочинцами на площади и видела, что картина их по-настоящему захватывает. А в конце были бурные аплодисменты: «наши победили!», «сила все же у русских!»

А фильм «Звезда» мне был интересен как реставрация каких-то старых, устойчивых ценностей. В Америке это тоже происходит. Снимаются римейки старых картин и новые большие фильмы вроде «Спасения рядового Райана» или

«Пёрл-Харбора». Книги пишут... Сейчас вышла книга одного из лучших американских телеведущих Тома Рока о людях, переживших войну, которая так и называется: «Величайшее поколение». Америка, конечно, перенесла вторую мировую войну не так, как другие страны, не было боевых действий на нашей территории. Но все равно, в каждой семье кто-то воевал или работал на военных заводах, в госпиталях... И это был момент, когда нация была охвачена чувством патриотизма в лучшем смысле этого слова, когда люди знали, зачем живут, за что воюют. Мне кажется, что сейчас — особенно после 11 сентября, когда рухнула эпоха постмодернизма, декларировавшего тотальную игру и условность всех ценностей, — все это снова становится актуальным. Люди хотят «solid ground» — твердой земли, как у нас говорят, на которой можно стоять. И мне кажется, русское общество тоже нуждается в «твердой земле». Так что появление таких фильмов, как «Звезда», закономерно.

Я думаю, что Н.Лебедев сделал очень неплохую картину, особенно если учесть, на какие деньги он ее снял. В ней очень хорошие, симпатичные молодые актеры. И лебедевский фильм ближе к повести Казакевича, чем первая «Звезда» 1949 года. В той ранней экранизации исполнители были гораздо старше, а у Лебедева они близки по возрасту к персонажам повести, чувствуется, что жизнь их такая хрупкая, и когда они все погибают, их жертвенность трогает до слез.

А как замечательно использован реквизит, танки, пушки... Я понимаю, насколько сейчас это сложно и дорого в России. В 49-м году в съемках могла участвовать Советская Армия, тогда было проще делать такое большое эпическое кино. А Лебедев и в современных условиях сумел снять очень убедительную картину. Можно предъявлять претензии: то не так, это не так... Но смотрится фильм очень здорово, в нем есть настоящий саспенс. И когда герой поднимается из травы, чтобы оглядеться, ты как будто бы поднимаешься вместе с ним... Но самое главное — попытка создать солидное постановочное кино, воскресить ценности, в которые все люди могут поверить.

Наталья Сиривля. У меня вопрос, касающийся нашего отношения к Америке. С одной стороны, все российские граждане хранят сбережения в долларах. Вся молодежь бесконечно смотрит американское кино — по телевизору, в кинотеатрах, на видео... С другой стороны, чуть что не так — начинается чудовищный всплеск антиамериканских настроений. Те же самые молодые люди устраивают акции у американского посольства, топчут куриные окорочка и т.д. Этакий странный симбиоз противоречивых и неотрефлексированных эмоций: Америку и уважают, и боятся, и презирают, не отдавая себе отчет, что США в наших условиях — единственный источник стабильности, гарантия надежного получения «хлеба и зрелищ». Мне кажется, что помимо прочего это связано с тем, что мы очень плохо знаем Америку реальную — как там люди живут, как работают, ради чего... Проявляется ли наше незнание в российских картинах?

Вида Джонсон. Отношения России с Америкой всегда были сложными. Особенно во времена «холодной войны». Я помню, как нам, когда я приезжала сюда студенткой, всегда устраивали встречи с русскими студентами — они нападали на нас за политику администрации США, а после официальных встреч менялись с нами джинсами, музыкальными записями, мы гуляли вместе... И всегда было понятно: политика — это одно, а общение людей — другое. Так что меня не волнует нынешнее противоречивое отношение русских к американцам. Правда, долгие годы Америка и Советский Союз существовали на равных. А сейчас все изменилось. Америка осталась единственной сверхдержавой. И это плохо, прежде всего, для самих американцев. Всегда нужен какой-то противовес.

А как непонимание американского образа жизни проявляется в кино? Прежде всего, на уровне быта. Мне очень любопытно смотреть в российских фильмах на новый глянцевый мир с кухнями и квартирами, где сделан евроремонт. Это пространство абсолютно нефункциональное, необжитое. Я, например, не смогла бы в нем жить и работать. Все очень дорого, но совсем не приспособлено к повседневному существованию.

И понятно, что девушки из фильма, допустим, «Летний дождь» А.Атанесяна в жизни не дотрагивались ни до одной кастрюли. Они ничего не умеют делать. Умеют только хорошо выглядеть. Сам Атанесян говорит, что снимал кино

для тех, кто читает «Вог» или «Космополитен». Но на Западе эти журналы читают нормальные женщины, домохозяйки, а здесь, видимо, они выполняют роль иллюстраций к сказкам «Тысяча и одна ночь». Иначе говоря, западная потребительская культура пока освоена в российском кино на самом поверхностном уровне. Все это — красивая картинка, а не повседневный, реальный быт.

Наталья Сиривля. Мне кажется, что западные потребительские ценности мы осваиваем все же быстрее, чем западную этику, например, западное отношение к работе, западную систему деловых и человеческих связей... Ведь вся система жизненных устремлений, способы делать карьеру, например, абсолютно различны...

Вида Джонсон. Да, действительно, русские режиссеры хотят снимать американское жанровое кино и при этом опасаются американских мифов или пренебрежительно относятся к ним. А американское общество реально живет этими мифами. Я не знаю, что возникло раньше: миф или социальная структура, курица или яйцо... Но в Америке даже старинное стремление на Запад — это был не «имперский», государственный, но сугубо индивидуальный порыв. Отсюда — американский индивидуализм... Конечно, колонизация, как и везде, сопровождалась ужасами, истреблением местного населения, насилием над природой... Но тем не менее американцы в большинстве своем смотрят на жизнь как на процесс, устремленный к некоей положительной цели. Дети и внуки эмигрантов верили и верят до сих пор, что следующие поколения будут жить лучше. Я тоже из семьи эмигрантов, и я это чувствую. Миф о том, что человек может сделать жизнь лучше если не для себя, то хотя бы для своих детей, в Америке очень силен. И он сказывается в массовом американском кино, где хэппи энд не исключение, а норма. Американцам это не кажется надуманным. Хотя, конечно же, они понимают, что перед ними кино. Возможно, мы наивны... Однако образ жизни в Америке очень напряженный, и люди бьются изо всех сил, поскольку и образование, и работа имеют ощутимую социальную цель.

Все это трудно понять в России, где ценности меняются от поколения к поколению, где одновременно существует несколько совершенно разных укладов, где целые регионы, целые социальные пласты оказались выброшенными из системы новых экономических связей. Где молодежь не понимает родителей, которые выросли совсем в другом обществе, а родители не понимают, какое будущее ждет молодых. Все очень сложно... Сложно и в Америке, там тоже общество далеко не однородно, существуют расслоение и конфликты между разными этническими группами, но тем не менее есть единый для всех вектор успеха, более или менее единое понимание смысла работы и жизни.

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

ДКС
(Департамент консульской службы)
Неопалимовский пер., 12
тел. 244-3890

Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978-5047

МПТР
(Министерство по делам печати и телерадиовещания)
Страстной б-р, 5
тел. 209-5033
ул. Пятницкая, 25
тел. 950-6765

Магазин «Паолина»
ул. Бол. Никитская, 26
тел. 291-6515

Кинотеатр «5 звезд»
ул. Бахрушина, 25

РИА Вести
Зубовский б-р, 4
тел. 201-8388

Магазин
«Молодая гвардия»
ул. Новослободская, 14/19, стр. 4
тел. 972-0541

Магазин
«Ad Marginem»
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951-9360

Магазин
«Книги. Канцтовары. Игрушки»
ул. Академика Варги, 1
тел. 424-5022

Кинотеатр «35 мм»
ул. Покровка, 47/24

Магазин
«Летний сад»
Отд. “Новая книга”
ул. Бол. Никитская, 46
тел. 290-0688

Магазин ОГИ
Потаповский пер., 8/12
тел. 927-5609
ул. Пятницкая, 29/8
тел. 951-7596

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

Р Е П Е Р Т У А Р

«Последняя воля»

В этом году Британский Совет привез в Москву и Санкт-Петербург третью программу «Новое британское кино» — четырнадцать фильмов, снятых режиссерами разных поколений и представляющих самые разные направления, жанры и стили. В отличие от прошлых лет, когда после фестиваля мы публиковали подробные аналитические статьи, рассматривавшие под тем или иным углом зрения уникальный мир экранной культуры Великобритании, на этот раз мы решили ограничиться лишь двумя заслуживающими внимания лентами. Прежде всего это классическая для английского кино психологическая драма «Последняя воля» с участием сразу четырех выдающихся британских актеров. Также, следуя традиции журнала, мы решили познакомить читателя с новичками и выяснить, с чем они пришли в профессию. Тонкую эксцентричную трагикомедию «Сердцу не прикажешь», которая вышла в российский прокат, представляют на наших страницах ее авторы — режиссеры Нил Хантер и Том Хансингер.

НИНА ЦЫРКУН

Прах к праху

В каталоге Недели британского кино фамилия одного из актеров «Последней воли» транслитерируется как Куртеней. Значит, не на слуху она, забыто, кто такой Том Кортни, номинировавшийся на «Оскар» за роль Паши в «Докторе Живаго», забыт его блистательный «Костюмер», опять-таки принесший актеру оскаровскую номинацию, забыт, конечно, и его дебют в «Одиночестве бегуна на длинную дистанцию» 1962 года, одном из ключевых фильмов «сердитых молодых людей». Остальные фамилии транслитерированы правильно. Конечно, Хелен Миррен и Майкла Кейна не только невозможно неправильно написать по-русски да и не знать нельзя — они много снимаются сегодня, в том числе в американском кино, самом интернациональном кино в мире. А Боб Хоскинс и вообще наш человек — играл Лаврентия Берию в «Ближнем круге» и Никиту Хрущева во «Враге у ворот». Но по-

«Последняя воля» ***(Last Orders)***
По одноименному роману Грэма Свифта
Автор сценария и режиссер **Фред Скеписи**
Оператор **Брайан Туфано**
Художник **Тим Харви**
Композитор **Пол Грабовски**
В ролях: **Майкл Кейн, Том Кортни, Дэвид Хеммингс, Боб Хоскинс, Хелен Миррен, Дж.Дж. Филд, Нолан Хеммингс, Рей Уинстоун, Лаура Морелли и другие**
MBP, Scala Productions, Winchester Films
Великобритания — Германия — Канада
2001

мнят ли Майкла Кейна в его «злых» фильмах тех же 60-х — «Элфи» и «Похороны в Берлине»? Помнят ли Дэвида Хеммингса в гениальном «Фотоувеличении» Антониони, анатомировавшем «свингующий» Лондон 60-х, где он играл главную роль? Да и тех же Миррен и Хоскинса в «Долгой пасхальной пятнице», наконец? Австралиец Фред Скеписи собрал в своем фильме «Последняя воля» цвет британского кино, чтобы — с бюджетом в девять миллионов долларов, включая гонорары звездам, — не по-американски и не на королевском английском, а на диалекте уроженцев Лондона кокни рассказать историю про людей, из круга которых сами звезды и вышли. Герои фильма собираются в пабе «Карета и лошади» в Бермондси, в южном Лондоне — том самом месте, где родился Майкл Кейн, сын грузчика с рыбного рынка, ныне пожалованный в ранг рыцаря. «Черт подери, я так и знал, что когда-нибудь мне придется сыграть собственного отца!» — сказал он на съемках картины, играя Джека Артура Доддса, который умирает от рака в больнице св. Фомы — той самой, где умер от рака его отец.

Вот вопрос: почему вдруг в последние годы стала столь популярной коллизия непогребенного праха и кучно пошли фильмы с этим мотивом? (Я намеренно оставляю в стороне восточную экзотику и беру только страны христианской традиции, где упокоение в земле считается последним долгом живых перед мертвыми — «прах к праху, земля к земле».) Конечно, это очень удобный сюжетный расклад, многократно использовавшийся и раньше — но, повторяю, не настолько кучно, — дающий возможность раскрыть характеры живых. Но ведь не только ради этого формального приема используется такой слишком узнаваемый ход с разными стилевыми обертонами — бравурно-комическим, мистическим, экзистенциальным. «Большой Лебовски» братьев Коэн, «Второстепенные люди» Киры Муратовой, «Шоколад» Лассе Хальстрёма и вот «Последняя воля». (Можно назвать и другие.) Впрочем, если иметь в виду, что книга Грэма Свифта вышла в свет семь лет назад, то в этой группе тематический приоритет за «Последней волей». Кстати, с переводом названия фильма, поставленного по одноименному роману, удостоенному Букеровской премии, тоже вышло нескладно. Сначала появился вариант «Последние заказы», потом — «Последние желания», потом все же остановились на «Последней воле». Впрочем, эта двусмысленность заложена в оригинале. Конечно, речь идет о последней воле Джека Доддса — чтобы прах развеяли в приморском местечке Маргейт, с которым связаны его самые дорогие воспоминания. Но поскольку смертью героя фильм только начинается, а потом через систему флэшбэков мы становимся свидетелями его жизни на протяжении полувека, то о желаниях, в том числе последних, мы тоже узнаем, как и о «последних заказах».

Четверо старых друзей любили выпить кружку эля или стаканчик скотча в пабе. Но однажды туда пришли только трое из них и получили коробку, в которой лежала урна с прахом четвертого. Сын покойного Винс (Рей Уинстоун) везет их в своем «Мерседесе» в Маргейт, но по дороге они не раз останавливаются в разных местах, связанных с теми или иными моментами жизни Джека и их собственной. Только жена, Эми (Хелен Миррен), отказалась участвовать в последнем автопробеге. В этот траурный день вдова с вызовом оделась в красное. На сегодня у нее назначено другое мероприятие — посещение в приюте для душевнобольных их с Джеком дочери Джун (Лаура Морелли). Эми, конечно, скорбит о смерти мужа, но тут вопрос принципа. Пятьдесят лет назад в том самом Маргейте, где была зачата их дочь, Джек символически швырнул в воду детскую игрушку — медвежонка, которого Эми выиграла в тире, после чего состоялся тяжелый разговор: муж потребовал забыть о безумной дочери, вычеркнуть ее из жизни.

Он был совсем не святой, Джек Артур Додлс. Он изменял жене, игриво потряхивая пачкой презервативов, он и приятеля подбивал потерять невинность в борделе, он не пропускал ни одной юбки, чтобы не сказать сальность, даже на смертном одре. Он готов был вычеркнуть из жизни и сына — за то, что тот отказался продолжить семейную традицию и стать торговцем в мясной лавке. Тут уж нашла коса на камень, но что поделать — Винса с детства тошнило от вида сырого мяса.

Одна деталь тащит за собой другую — Винса тошнит не случайно, он не родной сын, приемный, генетически не расположенный продолжить фамильную профессиональную традицию. И именно на том месте, где отец когда-то открыл Винсу тайну его рождения, тот и высыпает горсть праха.

Повествование разворачивается так, как развивается беседа в не слишком

трезвом застолье. Случайная деталь вызывает воспоминание, которое отсылает к другому, третьему, возвращает к началу, перебивается чьей-то репликой, вторжением нового сигнала из настоящего — жизнь, пересказанная идиотом, приобретающая смысл лишь в самом финале. Ленни (Дэвид Хеммингс) петушком наскакивает на Винса, демонстрируя навыки бывшего боксера, прицепившись к пустяку, но недаром — Винс обрюхатил его дочку. А боксер из Ленни теперь никакой, теперь он просто лавочник, и, по-настоящему разозлившись, Винс крепким ударом бросает его в грязь. Из грязи ты вышел, в грязь и войдешь...

Поездка густо прослоена фрагментами воспоминаний, которые так ловко вмонтированы в текст (снимал Брайан Туфано, известный по фильму Trainspotting, монтировала Кейт Уильямс), что Джек как бы пребывает живым среди живых, и все его прошедшие годы перед нами как на блюдечке. Вот ехали в машине трое друзей, а смотришь — четверо, четвертый — Джек, и действие уже отброшено в прошлое. «Поставь Джека», «Подержи Джека» — этими фразами пересыпана речь компании, где из рук в руки передается полиэтиленовый пакет с урной. Заодно мы узнаем и те мелкие злодейства и тайные измены, о которых Джек знал и в которых участвовал.

В похоронном оркестрике каждый получает свою сольную партию; это минуты молчания, когда каждый остается наедине с интимными переживаниями, которые нельзя делить ни с кем. Блудный сын, отказавшийся идти по стопам отца, бросает горсть праха там, где отец впервые говорил с ним как мужчина с мужчиной. Ленни в одиночку рыдает в сортире паба. Рей (Боб Хоскинс), лучший друг, молится про себя в Кентерберийском соборе о прощении известного ему греха. Эми, расставаясь с дочерью в тот момент, когда друзья мужа прибывают в Маргейт, прощается с ней, на этот раз, может быть, навсегда — не напрасно ли она была в контрах с Джеком из-за дочери, которая все эти долгие годы никогда не узнавала ее? И Джек, который, получив передышку от боли, смотрит по телевизору с больничной койки трансляцию бегов. Камера в эти минуты ни разу не берет никого из них крупным планом, а в самые патетические моменты стыдливо уходит за их спины. А в финале вырывается за бетонную ограду пристани навстречу серому бушующему морю, ласково принявшему бренный прах Джека Доддса, воевавшего на войне и торговавшего мясом в лавочке. И в этот момент виолончельная тоска сменяется влекущим зовом трубы.

Вдове, Эми, которая едет к месту назначения на автобусе, отведена самая щедрая доля воспоминаний. В ее памяти оживает не только тот горестный случай с медвежонком, но и взгляд Джека, в котором впервые выразилась любовь, когда они, посланные на летние работы, собирали хмель в Кенте. И, снятый как один из самых изысканных эротических эпизодов в истории кино, момент, когда она сидит в легком платье на крылечке, поставив между ног тазик для хмеля, а Джек, отрывая шишечки, забрасывает ей в подол черенки. И, конечно, она вспоминает свою измену — с лучшим другом мужа, измену как месть за отказ от дочери, случившуюся именно тогда, когда Рей вез ее на свидание с Джун.

Никто не беспорочен, никто не свят. Пятьдесят лет жизни Джека и его семьи. Эпизод в приюте смонтирован с эпизодом рассеяния праха. Глядя в бессмысленные глаза, глядя на застывшую улыбку толстой женщины, в которой трудно признать дочь худенькой Эми и жовиального Джека, думаешь, что смерть еще не самое большое зло. Мы проживаем жизнь, не ведая, что творим, и так же бессознательно уходим из нее. Джек дает совет Рею: «Если бы можно было выбирать, то лучше всего уйти первым. Тяжело продолжать тянуть лямку. А конец — это ничего». Это и есть его последнее желание. Ну и кружка пива, конечно.

Паб, пиво, хмель — мелочи жизни, из которых она и складывается. Когда-то Орсон Уэллс сказал: «В наш век супермаркетов я буду вашим бакалейщиком из соседней лавочки». Культура пабов в Англии переживает не лучшие времена, их теснят «Макдоналдсы». Кино за девять миллионов долларов теснят блокбастеры. Оптимизм «Последней воли» в том, что здесь прошлое и настоящее неразрывны, существуют вместе, как старые и молодые актеры, которые играют Джека, Рея, Ленни и Вика в молодости (в том числе Нолан Хеммингс в роли молодого Ленни — героя своего отца Дэвида Хеммингса). Может быть, сюжетный ход с рассеянием праха — знак подсознательного последнего общего нашего желания остаться в этом мире, смешаться с дорожной пылью, морской волной, продолжать жить — а не тянуть лямку — свободно, легко...

НИЛ ХАНТЕР, ТОМ ХАНСИНГЕР

Ноль свадеб и одни похороны

БЕСЕДУ ВЕДЕТ СТАС ТЫРКИН

«Сердцу не прикажешь» *(The Lawless Heart)*
Авторы сценария и режиссеры **Нил Хантер, Том Хансингер**
Оператор **Шон Боббит**
Художники **Линн Уайтрид, Кристина Казали**
Композитор **Эдриан Джонстон**
В ролях: **Дуглас Хеншел, Том Холландер, Билл Найджи, Клементин Селари**
October Production, British Screen, BsryB
Великобритания
2001

Стас Тыркин. В вашей картине имеются похороны, но нет ни одной свадьбы. И вообще картина жизни вырисовывается у вас весьма депрессивная и безрадостная. Не потому ли, что — вслед за одним из ваших персонажей — вы считаете, что «интересные люди — те, кто находится в депрессии»? Поэтому и выглядят они все, будто у них приступ острого аппендицита?

Нил Хантер. В отличие от фильма, на который ты намекаешь, мы старались сделать картину о реальных, живых людях. «Сердцу не прикажешь» нельзя отнести к жанру условной романтической комедии. Развивая твое наблюдение, можно сказать, что это картина о похоронах...

Том Хансингер. ...и трех любовных историях, так и не увенчавшихся свадьбами.

Нил Хантер. В самом начале работы над фильмом мы подумывали о том, чтобы сделать три новеллы о вещах, которые с героями *не* происходят. Скажем, герой первой новеллы, у которого наклевывается роман с француженкой, так и не решается на адюльтер. И это история как раз о том, как человек *не* изменил своей жене. *Не* изменил свою жизнь, хотя у него был шанс, которым он *не* воспользовался... Отправной точкой сюжета становится у нас смерть человека, с которым так или иначе связаны все остальные герои фильма. Мы хотели придать картине соответствующий гнетущий настрой. Между тем это комедия. Тебе так не показалось?

Стас Тыркин. Ну почему? Местами.

Нил Хантер. А что касается постоянно кислых лиц персонажей и т.п., то здесь я с тобой не соглашусь. Персонаж из третьей новеллы — личность вполне жизнерадостная. И все женские персонажи тоже. В особенности Чарли — девушка, у которой «роман» с гомосексуалистом Ником, потерявшим любовника. Француженка тоже счастлива.

Том Хансингер. С этим я не согласен.

Нил Хантер. Все дело в том, что счастье нельзя фальсифицировать. Оно либо есть, либо нет. Как может быть счастливым человек, только что похоронивший любовника? Я не приемлю фальшивых голливудских улыбок. Мы пытались снять комедию без улыбок. Комедию на печальную тему. Я ненавижу комедии, в которых кроме гэгов ничего нет. Для меня они даже не смешны. По мне, смешно, когда правдиво. Когда я узнаю в шутке себя или открываю что-то неожиданное о своей жизни, я смеюсь.

Том Хансингер. Я бы назвал наш фильм болезненной комедией. Комедией, причиняющей боль.

Нил Хантер. Во всяком случае, мы на это рассчитывали.

Стас Тыркин. Секс в фильме действительно выглядит вполне болезненным. Это либо пьяная случка на вечеринке, либо быстрое обслуживание проституткой клиента в авто, либо и вовсе неестественное для героя-гомосексуалиста сношение с женщиной, происходящее исключительно по причине глубокой душевной травмы и вызывающее у него лишь рыдание...

Нил Хантер. Мы очень довольны этими сценами.

Стас Тыркин. Они очень коротки и очень точны. И замечательно демонстрируют одиночество, от которого страдают ваши герои.

Том Хансингер. В нашей картине секс никак не связан с любовью, как это принято в голливудских фильмах, где он служит подтверждением, доказательством любви.

Нил Хантер. Будто по-другому и быть не может! Голливуд всегда окрашивает эти сцены в романтичные золотистые тона. Мы не ведемся на такие клише. В нашем фильме любовь и секс располагаются в разных ящиках стола.

Стас Тыркин. Кстати, о письменном столе. Вы сами пишете сценарии своих фильмов. Как строится этот процесс? И что такое для вас сценарий — истина в последней инстанции или повод для последующей импровизации?

Нил Хантер. Скорее наоборот. Импровизационно рождается сам сценарий. При наличии оригинальной идеи мы еще до написания сценария начинаем работу с актерами: проводим пробы, тратим уйму времени на кастинг, общаемся с ними, что-то импровизируем. После чего утверждаем их на роли — и это самое ответственное решение из всех, что мы принимаем на протяжении всего производства картины.

Стас Тыркин. Характеры к этому времени уже намечены?

Том Хансингер. Существуют лишь общие представления о том или ином персонаже. Без этого невозможно было бы вести поиск актеров. Но образы действующих лиц проясняются для нас во время встреч с ними. Придуманные черты, сталкиваясь с актерской конкретикой, обретают законченные материальные формы.

Нил Хантер. Мы не любим прописывать характеры героев до проб. Наоборот, мы призываем актеров помочь нам в создании персонажей. Но, разумеется, мы утверждаем актера на ту или иную роль, поскольку он соответствует нашему видению персонажа. Хотя иногда мы можем даже не осознавать, на чем основываются эти представления. Но потом все окончательно проясняется. Весь процесс производства фильма — это путешествие, в начале которого вы не вполне понимаете, к чему придете в конце. И смысл в том и состоит, чтобы обрести это понимание к финалу. Мне не особенно интересны картины, являющиеся презентацией заранее известной идеи.

Стас Тыркин. Что происходит, когда актеры утверждены?

Нил Хантер. Мы собираем их всех вместе, и под нашим наблюдением они импровизируют друг с другом, играют те или иные куски будущего фильма. Ненаписанные, заметим, куски. После чего мы садимся и пишем сценарий, используя и наши оригинальные наработки, и то, что мы почерпнули из общения с актерами...

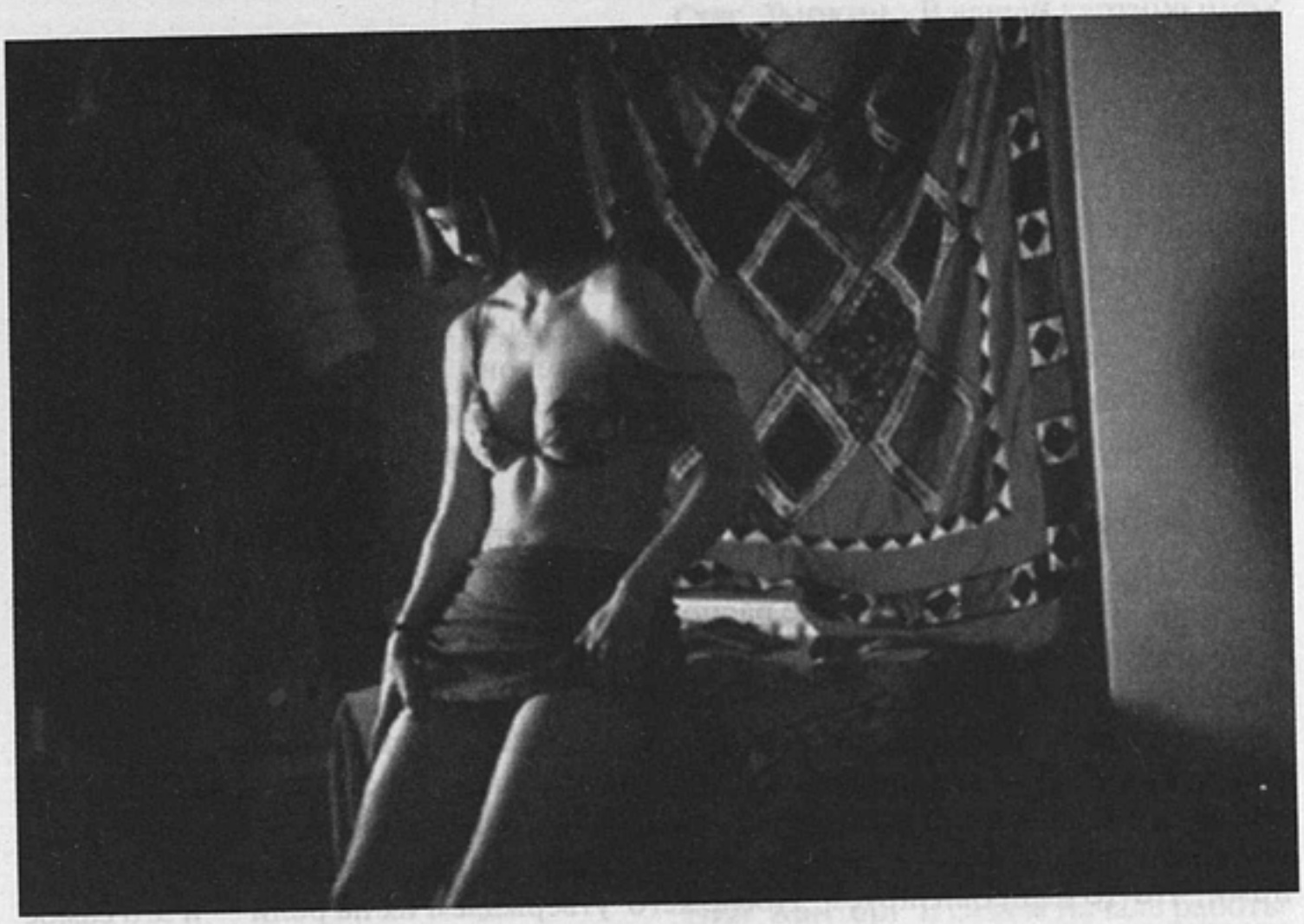
Том Хансингер. А затем мы «обкатываем» на актерах готовый сценарий, уточняем с ними детали, вновь переписываем...

Нил Хантер. То есть после того как мы «собрали» материал вместе с актерами, сценарий проходит те же стадии, что и обычно: рабочий вариант, изменения, переделки, уточнения...

Стас Тыркин. На этапе «сбора материала» ваш метод работы напоминает метод Майка Ли...

Нил Хантер. Не совсем. Майк Ли играет Бога перед своими актерами. Он не позволяет им встречаться друг с другом, часто они даже не знают, кто еще занят в картине. Он в гораздо большей степени держит все под своим единоличным контролем. У нас все не так. Каждый предлагает все что может предложить, чтобы сделать фильм лучше. Не только актеры, но и все члены съемочной группы делают фильм в той же самой мере, что и мы.

Стас Тыркин. Возвращаясь к теме «событий, которые не происходят»... Сама по



«Сердцу не прикажешь»

себе идея не отличается особым кинематографизмом. Вы как-то старались обогатить ее за счет собственно визуальных средств?

Нил Хантер. Мне как режиссеру интересны мелкие душевные движения, скромные поступки персонажей. Я не знаю, что кинематографично, а что нет. Думаю, что есть определенная доля фальши в том, что считается кинематографической выразительностью в западном кино. С этой точки зрения все, что относится к области человеческих эмоций, — не кинематографично.

Том Хансингер. Использование диалога в большей мере, чем это принято в кино, — тоже.

Нил Хантер. Да. Для нас этап собственно кинематографического воплощения той или иной идеи наступает с момента, когда в работу над фильмом включаются все члены группы. Вместе мы решаем, где должна стоять камера, как должна выглядеть декорация. Но стилистику изображения в любом случае диктует сценарий. Не думаю, что плодотворно начинать работу над фильмом с воплощения чисто пластической задачи. Просто нужно, чтобы возникла интересная идея для сценария. Когда она есть — найдутся и средства для ее выражения. И наплевать, окажутся ли они достаточно кинематографичными или нет.

Стас Тыркин. Немного о повествовательной технике, которую вы использовали в картине. Все три истории происходят в одно время, но вы не переплели их, как сделал бы, к примеру, Роберт Олтмен, а изложили по отдельности, каждый раз стартуя с того же самого момента и заставляя главных персонажей одной новеллы появляться в качестве эпизодических в остальных... Таким образом, мы становимся свидетелями того, как герои фильма по-разному проживают один и тот же отрезок времени — после похорон общего друга.

Нил Хантер. В самом начале работы над сценарием у нас не было идеи постоянного возврата во времени. Мы намеревались применить именно условный

параллельный монтаж. Потом нам пришло в голову, что, рассказывая истории по отдельности, всякий раз возвращаясь к отправной точке, можно дать фильму возможность расти, набирать объем, стереоскопичность. Ты показываешь событие сначала с точки зрения одного персонажа, затем даешь более широкую панораму того, что происходит в это же время, но скрыто от его взгляда, и тем самым как бы помещаешь персонажа во вселенную, которая его окружает и о существовании которой он не догадывается, замкнутый в скорлупу своей истории. Фильм, в сущности, рассказывает именно о том, что рядом с каждым конкретным человеком — вселенная других людей.

Том Хансингер. Кроме того, такой способ повествования позволяет наращивать кинетическую энергию фильма. Знание о персонажах накапливается. Начинаете вы с того, что ничего о них не знаете, но потом, постепенно все ближе узнаете их и все лучше понимаете, а поняв, начинаете чувствовать.

Стас Тыркин. Что вдохновило вас на такую структуру?

Нил Хантер. Когда-то я видел фильм Эрика Ромера «Парижские встречи». Там, кажется, тоже было три новеллы. Помню, первую из них я нашел очень сильной, а две другие мне не очень понравились. И когда я смотрел их, я все надеялся, что персонажи из первой вернутся, будут просто ходить или курить где-то на заднем плане. Так впервые у меня родилась мысль о фильме, в котором, когда вы вроде бы уже расстались с героями, вы продолжаете наблюдать их на заднем плане других историй.

Стас Тыркин. Переход к подобной структуре повествования как-то изменил первоначальный сюжет?

Нил Хантер. С каждым новым вариантом сценария его структура становилась все более и более сложной. Было гораздо больше рефренов, отсылок и т.п. В процессе монтажа мы решили отказаться от этого, желая рассказать историю как можно более простыми средствами. Сценарий был чрезмерно переусложнен. Готовый фильм намного проще, и нам это нравится. Он получился каким-то... игривым. Притом что, как уже было сказано, повествует он о довольно серьезных вещах. Мне нравятся фильмы, в которых игривость авторской интонации не заслоняет серьезность намерений.

Стас Тыркин. Драматургические ходы, подобные использованным в вашей картине, в последнее время весьма популярны. Примеры, которые у всех на слуху, — «Криминальное чтиво» или «Сука-любовь». Повлияли ли на вас эти фильмы?

Нил Хантер. Нет. Когда мы писали сценарий, мы не видели ни Go[1], ни «Сука-любовь». А насчет «Криминального чтива» ты прав. Но, как я уже сказал, идея возвращения персонажей из уже рассказанных новелл пришла из ромеровских «Парижских встреч». А потом, когда мы уже закончили последний вариант сценария, я случайно увидел «Криминальное чтиво» по телевизору и закричал: «Боже мой! Они сделали то же самое!»

Стас Тыркин. Общеизвестный факт: Тарантино тоже вдохновлялся французской «новой волной».

Нил Хантер. Но Ромер до этого не додумался! У него персонажи не возвращались!

Стас Тыркин. Поговорим немного о вас. Практика постоянной совместной работы двух режиссеров не особо распространена. Случаи братьев Коэн, Вачовски, Хьюз, Дарденн не в счет. Вы ведь не братья, насколько я понимаю?

Нил Хантер. Нет, мы не братья.

Том Хансингер. Ни в коем случае.

Стас Тыркин. Почему же тогда работаете вместе?

(Пауза.)

Том Хансингер. Действительно, почему?

Нил Хантер. Наверное, потому, что сценарное творчество — очень тяжелый труд. Это вовсе не развлечение. Написание сценария отнимает годы. Вдвоем писать не так болезненно.

Том Хансингер. Думаю, нам просто нравится писать вместе.

---

[1] Фильм Дага Лимана, в котором одна история была рассказана с трех точек зрения. — *С.Т.*

Нил Хантер. Все это произошло почти случайно. Мы начали с короткометражки. Потом сделали вместе малобюджетный фильм «Бойфренды». Это было непросто, и в одиночку мы не подняли бы этот проект. Мы были нужны друг другу. Так все и пошло. Почему бы нет?

Том Хансингер. Не то чтобы это было осознанное решение. Просто так уж произошло. И лишь потом стало ясно, что в совместной работе большое количество преимуществ.

Нил Хантер. Нет режиссеров, которых в равной степени интересуют все аспекты кинопроизводства. Кто-то в большей степени увлечен техникой, кто-то делает особый упор на актерской игре. У нас тоже разные интересы. Том — по профессии актер, он и до сих пор преподает актерское мастерство в колледже. Это, впрочем, не значит, что актеры исключительно в его ведении. Каждый из нас должен одобрить то, что происходит на площадке, другого пути нет. Но меня в большей степени интересует фильм как средство коммуникации с публикой.

Том Хансингер. У Нила университетское образование. У него более осмысленный подход ко всему, в то время как я могу руководствоваться эмоциями, инстинктом. Но думаю, что мы дополняем друг друга. У нас очень похожие вкусы, взгляды на актерскую игру, на визуальные решения. Иначе мы и не смогли бы работать вместе. Это не значит, что мы всегда соглашаемся друг с другом. Бывают и споры.

Стас Тыркин. Один из вас может наложить вето на решение другого?

Нил Хантер. В подготовительном да и в монтажном периоде в этом нет никакой необходимости. Все всегда обговаривается. Мы вовлекаем и оператора, и художника в обсуждение творческих проблем. Не только друг друга.

Стас Тыркин. Ваш фильм открывал фестиваль «Новое британское кино» в Москве и Петербурге. Что «нового» сейчас в английском кино с точки зрения людей, непосредственно вовлеченных в его создание?

Нил Хантер. Английское кино находится на распутье, пытаясь адаптировать язык Голливуда. Иногда это получается, как в хитах вроде «Дневника Бриджит Джонс», чаще всего — нет. Но вообще о тенденциях говорить сложно: английское кино — в отличие от французского, немецкого, итальянского — в гораздо меньшей степени опирается на государственную поддержку. Поэтому человек, сделавший успешную картину, даже две, может пять-десять лет ждать, прежде чем снимет следующую. Поиск финансирования всегда был большой проблемой. Выживают немногие. Такие режиссеры, как Майк Ли или Кен Лоуч, могут позволить себе снимать фильм за фильмом, теперь, пожалуй, к ним присоединился Майкл Уинтерботтом. У них нетрудно заметить тенденцию к реализму. Кроме Уинтерботтома, которого в большей степени интересует стилизация. Я разделяю его подход, и мне не стыдно в этом признаться.

Стас Тыркин. Ваши фильмы собирают какие-то деньги в прокате?

Нил Хантер. Какие-то — да. Но не очень большие. Честно говоря, нас никогда особо не интересовало, сколько именно собрал в прокате наш фильм. Куда важнее, чтобы нам за него не было стыдно.

Москва

Случай с машинистом

Новая версия «Машины времени» вышла через сто с лишним лет со дня изобретения этого важного механизма и почти через шестьдесят лет с того летнего утра, когда его изобретатель вознесся к звездам через трубу лондонского крематория «Голдерс Грин» в присутствии драматурга Джона Бойнтона Пристли, медиамагната лорда Бивербрука и агента НКВД баронессы Муры Брудберг. Новая «Машина» сделана в крайне актуальном жанре викторианского боевика — герой ходит в испачканных мелом нарукавниках, ученые мужи болтают благоглупости, а люмпены, осуществляющие гоп-стоп на лондонских бульварах, носят усы полицейской щеточкой и приподнимают котелки, прося покорно у ваших милостей прощения. Этот декоративный обманный жанр, наивысшей концентрации достигший в дивных роман-комиксах Алана Мура (один был довольно тупо перенесен на экран братьями Хьюз, другой сейчас осваивает режиссер первого «Блэйда» Стивен Норрингтон), по умолчанию подразумевает некоторое кощунство в отношении первоисточника.

Впрочем, в случае с «Машиной» вообще большой вопрос, что считать первоисточником — книжку Герберта Уэллса или старый фильм Джорджа Пэла, откуда взяты, по крайней мере, два жанрообразующих элемента: парикмахерское кресло, сидя в котором герой совершает путешествие во времени, и изображение хода истории в виде витрины магазина «Одежда» со стремительно переодевающимися манекенами. Холодный маньяк, каким был путешественник в романе, тут несчастный влюбленный (Гай Пирс), которым движет не научный интерес, а необходимость оживить мертвую невесту. Путешествие на 800 тысяч лет вперед происходит по чистой случайности, а морлоки вообще слегка не при деле.

«Машина времени» ***(The Time Machine)***
По роману Герберта Уэллса
Авторы сценария **Дэвид Дункан, Джон Лоуган**
Режиссер **Саймон Уэллс**
Оператор **Доналд Макалпин**
Художник **Оливер Шолл**
Композитор **Клаус Бадельт**
В ролях: **Гай Пирс, Саманта Мамба, Омеро Мамба, Джереми Айронс и другие**
Amblin Entertainment, Arnold Leibovits Entertainment, Dreamworks CKG, Warner Bros.
США
2002

В том, что постановщик фильма — родня автору книги, всем хочется видеть особый смысл, которого на самом деле нет. При самоотверженности, с которой прапрадед кинорежиссера Уэллса сеял свое семя, треть населения сегодняшней Великобритании может в той или иной степени считаться его потомками. Так что никаких дополнительных обязательств на бывшего диснеевского мультипликатора Саймона Уэллса его фамилия не накладывает.

Как часто бывает с пророками, Герберт Уэллс при ближайшем рассмотрении оказывается персонажем в высшей степени сомнительным. Не потому даже, что методично совращал юных дочерей своих коллег по Фабианскому обществу, это как раз привычка вполне простительная. Уэллс — наинагляднейший пример того, как технократическое прекраснодушие и святая вера в шестеренки, прогресс и чудодейственную силу пара доводят миролюбивых литераторов до совершеннейшего идейного цугундера. Обширное наследие Уэллса (которому сейчас ввиду большого прокатного успеха «Машины» светит обстоятельная ревизия) — это тот самый добрый дедушкин сундук, в котором, если порыться, и маузер найдешь, и фуражку полицая.

В тридцать четыре года, находясь на пике славы, Герберт Уэллс прекратил сочинение фантастической беллетристики как занятие несолидное и пустое. Оставшиеся полвека своей жизни он посвятил серьезным, не имеющим отношения к литературе трудам по мироустройству — очень обстоятельным и безапелляционным описаниям того, каким должно стать миру через двадцать, сто и двести лет. В числе прочего Уэллс обещал, что к концу XX века политики и управленцы вымрут, а руководство обществом возьмут на себя ученые. Что матрасы будут прозрачными. Что случится большая война. Что будущее — за дирижаблями. Что к 2110 году появится на свете зеленая жидкость для мытья посуды, которая будет волшебно растворять жир. Фильтровать его предсказания на предмет того, что сбылось, а что нет, не слишком интересно, потому как отец футурологии прозревал будущее не вдохновением, а напряжением разума и, как следствие, чем дальше, тем чаще путал земной шар со своей большой умной головой. Свидетельством тому — предсказанная им в 1946-м скорая гибель всех форм жизни, на деле обернувшаяся лишь его собственной смертью, в то время как все остальные остались целы и вообще самое интересное только начиналось. В том же ряду стоят и его долгий безвозмездный труд в качестве адвоката Советской России перед Западом, оценка Сталина как большого гуманиста (хотя, по мнению писателя, ему не хватало размаха и фантазии) и многое другое. Среди программных работ Уэллса, написанных после 1900 года и вышедших из употребления ввиду совершенной их невероятности, попадаются вещи, от которых волосы встают дыбом. Чего стоит один только «Облик грядущего» — вышедший в 1910 году бестселлер об обществе будущего, которым взахлеб зачитывалась Европа (в 1936 году при деятельном участии Уэллса по мотивам «Облика» сделали фильм с нечеловеческим по тем временам бюджетом в 300 тысяч фунтов). Тут тебе и выведение чистой белокожей расы устремленных ввысь уберманшей, и гуманная фильтрация расово неполноценных. И, что совсем замечательно, гаденькая роль творческой интеллигенции, которая подбивает народ на бунт, мешает прекрасным технократам выстрелить человека на Луну посредством пушки и вообще ведет себя отвратительно. Задним числом это принято считать антиутопией, хотя с какой стати не ясно: нет на тех страницах ничего, кроме чистого восторга и сожаления, что самому не дожить. Насчет последнего, кстати, вышел сюрприз — Уэллс дожил. Когда прекрасный новый мир встал, попер и заслонил собой солнышко над парижскими кондитерскими, сам Уэллс понял, что его возвышенные строчки становятся явью. С момента вступления Англии в войну он взялся сочинять через день по передовице для Evening Standard, где громил Гитлера и объяснял генштабу, как надо воевать. И добился своего: появился циркуляр, предписывавший командованию СС и СД сразу по занятии Лондона немецкими войсками сперва поставить к стенке фельетониста Уэллса и потом только заниматься прочими делами. Как следствие — визионер вполне людоедского толка вошел в историю гуманистом, антифашистом и еще Бог знает кем.

«Машина времени», конечно же, была написана задолго до всего этого. Уэллс тогда еще был юношей, который, по словам Бернарда Шоу, «чем больше

ему прощалось, тем больше себе позволял». Однако уже в этом вполне юношеском тексте сквозит такое, что понимаешь — Уэллс-младший, перенесший действие из Ричмонда, графство Суррей, в Нью-Йорк, штат Нью-Йорк, вытравивший весь социальный месседж и взамен его снабдивший сюжет целыми двумя лав стори, сделал очень правильное и полезное дело. Герберт Уэллс, первым додумавшись до идеи управляемого путешествия во времени, так толком и не научился пользоваться своим изобретением. В романе дважды повторяется феерическая по глупости сцена: просвещенная аудитория ждет Путешественника за накрытым столом, суп стынет, а его все нет, напряжение растет, пепел падает с сигары, и вот бац — распахивается дверь, и он входит, весь поцарапанный и пыльный. Человек, породивший Машину, не понимал простой вещи — путешественник во времени не может опоздать: он возвращается вовремя или не возвращается вовсе. Все красивые парадоксы, вроде размножения Йонов Тихих и встречи двух разновозрастных Ван Даммов, придумали другие люди. Возможность изменения настоящего — когда человек наступает на бабочку — тоже была определена позже и вылилась в популярнейший массовый спорт, когда толпы народу кинулись летать в прошлое, топтать там бабочек, глядеть, что получилось, затем опять лететь и топтать, и снова глядеть. Потребовалось время, сто лет почти, чтоб люди искусства устали баловаться и задумались над тем, зачем провидение ниспослало им эту прекрасную метафору из бронзы, слоновой кости и черного дерева, с крутящимися лопастями, сияющим медным звонком и хрустальной ручкой переключения скоростей.

Впервые целесообразность использования машины времени была всерьез поставлена под сомнение в «12 обезьянах» Терри Гиллиама, где технологии сознательно оставлены за кадром (и потому есть сильное подозрение, что заброска героя Брюса Уиллиса в прошлое осуществляется по методу Марка Твена — то есть его каждый раз ударяют ломом по балде). У Гиллиама путешествие туда и обратно технически возможно сколь угодно раз (если череп ваш, как у Уиллиса, крепок), но при этом совершенно бессмысленно: прошлое не только не изменишь, но и не вынесешь оттуда ничего стоящего. Ерунду всякую можно, а важное — нет. «Машина времени» Саймона Уэллса, как и «Обезьяны» Гиллиама, подразумевает наличие некоего мудрого механизма, который с разной степенью аккуратности пресекает попытки что-либо всерьез изменить в природе. Хочешь гулять по прошлогоднему снегу — строй леталку, лети в свой 1895-й и гуляй на здоровье. А полезешь менять ход истории и воскрешать любимых покойниц — тебя тотчас же поправят. Герберт Уэллс от такого расклада пришел бы в ярость или впал в одну из своих знаменитых затяжных депрессий. Мысль о том, что существует на свете ряд правил, которые не объедешь на паровом котле с электрической лампочкой, была как нож по сердцу для него и подобных ему пытливых детей НТР, совершавших жуткие вещи под лозунгом «Хочу все знать» и десятилетиями живших в ожидании будущего. По этому последнему поводу в новой «Машине» имеется очень верный эпизод. Ближе к середине фильма Путешественник, летящий сквозь время, жмет на тормоз в две тысячи каком-то году, так как видит в витрине неоновую стрелочку и светящуюся надпись «Будущее здесь».

Будущее здесь. Летать не надо. Самое время отобрать ключи от Машины у прекраснодушных экспериментаторов и передать на хранение праправнуку писателя Саймону, кинорежиссеру Гиллиаму, который не верит в то, что Земля круглая, или Уэллсом же придуманной тетушке Элфинстон, которая, помнится, отказывалась бежать из пылающего Лондона во Францию, потому как справедливо полагала, что живущие там французы существенно хуже марсиан.

АНТОН ДОЛИН

Копирайт на копейку

Далеко не все зрители «Копейки» с ходу врубаются, что речь — об автомобиле. О том самом автомобиле ВАЗ первой модели, окрещенном «Жигулями», а позже известном в народе как «копейка». Точнее даже, о самой первой «копейке», сошедшей с конвейера Волжского автозавода, что в городе Тольятти. И обо всех ее хозяевах с конца 70-х и до нынешних суматошных времен.

Однако слово «копейка» на слух и без кавычек даже у самого завзятого автолюбителя прежде всего ассоциируется с мельчайшей денежной единицей, ныне почти что изъятой из оборота. Иными словами, и автомобиль ВАЗ первой модели, и медная копейка — анахронизмы, которые в нынешней жизни встречаются все реже. Вот вам первая ступень символической связи двух смыслов слова. Есть и другая — цена автомобиля, когда-то предмета немыслимой роскоши (первый эпизод картины с совсем еще новенькой машиной происходит на госдаче ответственного партработника), а по нынешним временам — именно что копеечного. Во всяком случае, дешевле автомобилей не бывает в природе.

«Копейка»
Автор сценария **В.Сорокин**
Режиссер **И.Дыховичный**
Главный оператор **В.Юсов**
Оператор-постановщик **А.Ильховский**
Композитор **А.Батагов**
В ролях: **С.Мазаев, А.Краско, Ю.Цурило, О.Дыховичная, Р.Модянов, О.Ковалов и другие**
«Воля» при участии «Скарабей Филмз»
Россия
2002

Но штука в том, что эта простенькая метафорическая цепочка интересовала авторов меньше всего — тем более что возникла сама собой, стоило лишь удачно выбрать название и тему. Автор сценария Сорокин известен своим специфическим отношением к метафорам — ведь именно в его «Норме» «золотые руки» юного умельца переплавляли на драгметалл, и потому в «копейке» он, кажется, видел не символ, а конкретный вожделенный предмет, о котором мечтали советские люди — и те, кто не мог накопить на персональный транспорт из трудовых доходов, и те, кто это мог, но не имел возможности записаться в очередь. Это тоже было целое дело в обществе, где дей-

ствовали механизмы распределения, особенно на товары повышенного спроса.

Существенный прокол картины — отсутствие ауры, энергетического поля, означающих главного фигуранта фильма — сам автомобиль. Фильму очень не хватает здорового фетишизма, любви к этой самой машине, подробных планов когда-то казавшихся совершенными линий и изгибов. Камера очевидно предпочитает самой «копейке» ее владельцев — бывших и нынешних. Впрочем, в соответствии с изначальным замыслом экранная жизнь того или иного персонажа длится ровно столько, сколько он является собственником автомобиля.

Действие многократно обрывается и начинается вновь, порождая ощущение полного штиля в глубинном течении фильма. Возможно, здесь следует усматривать некую преднамеренную магию и органическую связь общего строя фильма с эстетикой Сорокина. Ведь в его «Очереди» гигантский «хвост» тоже возникал непонятно почему, и люди стояли за неизвестно чем (сказочным «Тем-Чего-Не-Может-Быть»). Но тем совершенней выглядело диалогическое построение текста.

После «Пира» Сорокина, естественно, вспомнили о Платоне, но философские корни прозы нашего «последнего классика» уходят куда глубже — к тем самым праучителям мудрости, которые искали первооснову бытия в природных стихиях — огне, воде, воздухе.

У Сорокина объединяющим все и вся началом могут быть: вполне материальные экскременты («Норма»), обобщенное понятие (еда в «Пире»), сладострастное ощущение (оргазм в «Тридцатой любви Марины»), абсолютная фикция (голубое сало в одноименном романе или метеоритный лед во «Льде»). Структура и смысл сюжетообразующего, центрального элемента его прозы всегда ускользает от рационализации: точка притяжения необъяснима и пуста. Эта метафизическая астрономия — вращение планет вокруг давно погасшей звезды — ощущается и в «Копейке». Вопрос только в том, удается ли именно «копейке» стать такой погасшей звездой в фильме Дыховичного?

Куда более мистической, чем сам автомобиль, воистину структурной деталью картины неожиданно становится фигурное катание. «Вживую» его не показывают ни разу — зато в каждой квартире, где происходит действие, как правило, включен телевизор, по которому передают только чемпионаты по этому виду спорта: больше ничего и никогда. Иррациональная тоска обывателя по красивому, невозможному, идеальному воплощается в картинке воздушной пары, скользящей по сказочно ровному и сияющему льду. Ну а сама «копейка» — напротив, доказательство того, что мечта воплощенная, реализованная тут же перестает быть мечтой. Добытую с таким трудом машину ее новые хозяева тут же стремятся поскорее сбыть с рук, приобретя в обмен что-нибудь еще более престижное, типа дефицитного «видика». «Копейка» бренна, как все сущее, фигурное катание — это уже порядок вечных ценностей.

Как известно, фигуристы выполняют ряд вполне определенных приемов, и только чистота исполнения и вариативность комбинаций позволяют различить индивидуальность. Так и герои «Копейки», совершая свои прыжки и кульбиты на льду советской жизни, создают жизненное разнообразие и предъявляют зрителю модели семейного и социального уклада, а также производственных, сексуальных отношений. Традиционное развитие сюжета отсутствует. Движение оказывается бегом на месте, о кульминации нет и речи. Вопреки исторической хронологии, о которой напоминает закадровый голос «от автора», сама машина словно неподвластна времени. Даже превращаясь в полную рухлядь, обесцениваясь и исчезая на дне Москвы-реки, «копейка» объявляется вновь: утопленницу достают из воды, ремонтируют, реставрируют, вот она уже на ходу, и цена «исторической достопримечательности» взлетает до аукционных высот. Иллюзию цикличности поддерживает сквозной персонаж — алкаш с кувалдой под подушкой, чудо-механик по имени Бубука, который время от времени приводит «копейку» в чувства. В конце концов Бубука сам становится обладателем заветной «копейки», но тут же и гибнет от бандитской пули. После чего у машины начинается новая раритетная судьба в новом уже не «копеечном» времени.

Бубуку играет рок-звезда Сергей Мазаев, и его работа в фильме — не дежурное появление знаменитости, а полноценная и блестяще сделанная роль. Дело даже не в том, что Дыховичный умеет снять глянец с избалованных героев шоу-

бизнеса и увидеть в них талантливых артистов-лицедеев. Режиссер строит свой фильм на таком разнообразии сюжетных и жанровых моделей, что едва ли не любой — при условии верно найденного места — может стать полноправным участником этой ярмарки красок, образов, сценок, клипов. Тонкий и странный артист Юрий Цурило, которому после главной роли в фильме «Хрусталев, машину!» многие прочили закат творческой карьеры (как выясняется, зря), прекрасно уживается в фильме с дебютанткой Ольгой Дыховичной и непрофессиональными исполнителями, которых на экране немало.

Равноправность и равноценность всех сюжетов фильма избавляет и режиссера, и зрителя от необходимости деления ролей на главные и второстепенные. Поэтому актеру уровня Саида Багова не зазорно, к примеру, сыграть роль охранника практически без слов.

И.Дыховичный обладает уникальным в постсоветском кино умением отыскивать ростки эстетического в социальной повседневности. С равным кайфом он живописует в «Копейке» быт советского ученого, партийного босса, гэбэшника средней руки и столичных проституток. Маньеристские изыски «Прорвы» и «Музыки для декабря» уступили место широкому искусству советских фрескописцев, украшавших московское метро на заре его существования — конечно, с поправкой на соц-артовтскую интерпретацию.

В фильме остроумно до виртуозности использованы самые различные жанровые каноны. Ни один из них не становится самодовлеющим, ни один не дискредитирует и не отменяет остальные. Диапазон стилей необычайно широк. Здесь встречается и лубок а-ля Сергей Овчаров (крошечный эпизод с лесником и его женой в таинственной избушке или моментальная зарисовка в снегах возле проруби, где две старухи ведуньи вселяют в тщедушное тельце художника-авангардиста адское вдохновение). Находится место и для легкой фантасмагории — сценка с гаишником, в которой очередной хозяин «копейки» открывает для проверки багажник, и мы видим воплощение самых потаенных страхов — скопище отвратительно копошащихся белых червей: владелец автомобиля выбрал себе экзотический бизнес — приторговывает опарышами для рыбной ловли. Есть и «жестокий романс» про дочку партработника, вышедшую замуж за папиного охранника, немедленно произведенного в генералы. Есть семидесятническая история интеллигента-физика (О.Ковалов), которому заглохшая в снегах «копейка» подарила озарение и натолкнула на открытие, потянувшее едва ли не на Нобелевскую. На радостях физик решил подарить свою машину еще не уехавшему из страны Галичу, но в результате широким жестом отдал ее Высоцкому, который как раз приехал на гастроли в академгородок и даже переспал с женой дарителя, не придающего значения мелочам.

Есть сюжет о «кидалах» с крымского перрона — линия плутовская. Есть печальная лав стори «нового русского» и манекенщицы. Есть, в конце концов, «роман воспитания» про дочку кадрового гэбэшника, ставшую валютной путаной. Не обошлось без авангардиста-восьмидесятника (сыгранного небезызвестным А.Петлюрой), который по мудрому совету концептуалиста Андрея Монастырского заливает дно «Копейки» горячим асфальтом, а затем дарит ее первому встречному алкашу, понятия не имея, что это и есть чудо-механик Бубука.

Имеется, кстати, и этюд, живописующий методы работы телевидения, — этими кадрами фильм начинается. Телевизионщики пытаются создать нечто на материале советского прошлого, монтируя кадры кинолетописи, и, похоже, втягивают нас, зрителей, в виртуальную реальность... Не очень понятно, правда, какое телевидение имеется в виду — нынешнее или тогдашнее. Но если я верно схватил смысл этой сцены, то он в том, что телевидение, в принципе, профанирует реальность независимо от того, какое время на дворе.

Нечто подобное по композиционной структуре наблюдалось в упоминавшейся сорокинской «Норме», когда ряд гиперреалистичных эпизодов из советской действительности связывал между собой лишь обязательный ритуал поглощения ежедневной порции говна. На сей раз связующую роль медиатора играет автомобиль (или фигурное катание?). Как уже было сказано, авторы не выдавливают из «предмета роскоши» дополнительные смыслы — смыслы рождаются сами по себе. К примеру, когда «копейку» поднимают со дна Москвы-реки, реанимируют и она движется в потоке «Мерседесов» и «Вольво» по уз-

наваемо-неузнаваемым столичным проспектам, поневоле вспомнишь забытый слоган: «Советское — значит отличное». И мысль о непотопляемости и живучести всего советского не покинет вас до конца сеанса.

Эта мысль претендует стать объединяющим смыслом картины, но авторы на этом не настаивают. Им больше по вкусу, если вопрос о смысле каждый будет решать для себя самостоятельно. Если, конечно, не заблудится с непривычки в лабиринте стилей, не оглохнет от эстетической разноголосицы, усиленной нахальным, я бы сказал, подбором музыки для саундтрека. Здесь и импортная «Феличита», и блатной шансон, и подпольный русский рок, и модное техно, и специально написанная одним из актеров фильма, лидером группы «Ленинград» Сергеем Шнуровым — он же Шнур, — песня о «копейке». На титрах все это сливается в единый хор. Так что местами «Копейку» смотреть труднее, чем иной откровенный арт-хаус. В определенной степени затрудняет восприятие и нетривиальный темпоритм картины.

Помнится, в «Дюне» Фрэнка Херберта человек, попадая в пустыню, должен был овладеть особой походкой. Чтобы обмануть бдительность страшных песчаных червей, пустынный житель был принужден идти неритмично, ни в коем случае не повторяя свой предыдущий шаг. Именно так сделана «Копейка» — то бешено убыстряясь, то переходя к медитации. Вслед за Сорокиным Дыховичный каждый раз с упоением отдается той или иной стилистике, переходит к следующей и продолжает эти, на первый взгляд, беспорядочные скачки до финальной сцены. Когда покрашенный желтой эмалью «жигуленок» с красивой парочкой в салоне уезжает — ускользает и сверхсмысл только что завершившейся картины. Отсылка к возможному объяснению — помеченный в последнем кадре на рекламном щите с изображением одной из героинь интернет-адрес — www.sladko.ru. Этот адрес как бы предлагает некий ключ к толкованию. Однако такого сайта не существует, и ссылка на него всего лишь модный прикол, не более. Но и не менее, конечно.

В.ФОМИН

Скоро сказка сказывается...

Задолго до того как Леонид Филатов сочинил свою знаменитую сказку про Федота-стрельца, сюжет о герое и деспотической власти не раз успел громко и настойчиво постучаться в двери нашего кино, именовавшегося тогда советским и многонациональным.

Так, в самом начале 70-х, в пору второго срыва с запуском будущей многострадальной «Агонии», Элем Климов запустился со сценарием «Вымыслы» («Морока»), написанным его братом Германом Климовым по мотивам русских народных сказок. Все, что так пленяло потом в филатовском «Федоте» — круг персонажей, лукавая и юморная антисоветчина и прочее, — все это уже так или иначе присутствовало в «Вымыслах» в полном комплекте. Разве что климовский сценарий был написан не в стихотворном размере[1].

Примерно в те же годы и Владимир Войнович сочинил притчу «Владычица», еще один сказочный парафраз про волшебное брежневское времечко, а Лариса Шепитько нацелилась перенести эту антитоталитарную сказку на экран под завлекательно-развлекательным названием «Любовь»[2].

Наконец, почти синхронно произошла еще одна реинкарнация того же сюжета: Василий Шукшин выдал на гора сказку «До третьих петухов», в которой Ивана-дурака отправляли в непредсказуемое путешествие за справкой, официально подтверждавшей, что он на самом деле никакой не дурень, а вполне разумный товарищ...

Трудно сказать, взялся ли бы вообще Леонид Филатов сочинять своего «Федота», если бы в положенный

«Сказ про Федота-стрельца»
Автор сценария и режиссер С.Овчаров
Оператор И.Багаев
Художник П.Новиков
Композитор И.Мациевский
Звукооператор К.Зарин
В ролях: К.Воробьев, В.Гостюхин, А.Мягков, О.Пашкова, В.Сухоруков, О.Волкова и другие
Кинокомпания «СТВ», ОРПАК при участии РТР и Министерства культуры РФ
Россия
2001

[1] Подробнее см.: Фомин В. На братских могилах не ставят крестов... — «Искусство кино», 1990, № 1—3.
[2] Подробнее см. там же.

срок появился на свет хотя бы один из названных фильмов. Может быть, и взялся бы, да скорее всего написал бы наверняка несколько иначе, учитывая опыт «предшественников».

Впрочем, что тут зря гадать, ведь цензурный топор, главный соавтор отечественной киномузы, тогда не промахнулся и, свершив свое привычное дело, отложил и без того затянувшиеся роды давно наметившегося образа-сюжета на неопределенный срок.

Но скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается. И надо было скончаться целой исторической эпохе и начаться будто бы другой, прежде чем наше кино в конце концов разрешилось столь долго вынашиваемым дитяткой. Сергей Овчаров, скорее всего ничего не ведая о давних предшественниках на маршруте и опираясь на филатовский текст, явил на экране свою сказочную версию несказочных отношений народного героя с «Софьей Власьевной».

Признаюсь честно, что премьера этого фильма, дегустатором какового мне посчастливилось быть на замечательном кинофестивале «Белые Столбы», заставила пережить двойной шок.

Во-первых, нокаутировал сам фильм. Даже неплохо зная Овчарова и заранее предполагая, какие немыслимости он может наизобретать и в какие дали может улететь его безудержная режиссерская фантазия, все равно оказываешься не готов к фейерверку всевозможных кинодиковинок, ошеломительному навороту абсолютно самобытных художественных решений, какие обрушивает на тебя новый овчаровский кинотекст.

Признаться, разворачивавшаяся на экране феерия не долго давала мне возможность держать критическую дистанцию. Стоило только увидеть, в какие одежки, как свежо, оригинально, а в то же время узнаваемо сумел Овчаров обрядить свою сказочную Русь, стоило «взять на грудь» одну из первых больших сцен — прием иностранных послов (чего там один «кавказец» с кинжалом стоит!), — как я совершенно поплыл. Ну а уж когда на экране появилась Маруся-голубица с ее жуткими, всамделишными когтями (ну точь-в-точь из детских снов), тут уж досрочно пришлось сдаваться в безоговорочный режиссерский полон. Между тем яркое кинодейство к тому моменту, кажется, не добралось даже еще и до середины...

Столь редко переживаемое ныне ощущение настоящего зрительского счастья было бы, наверное, совершенно безраздельным и абсолютным, если бы не странная реакция зрительного зала. При всей яркости происходящего на экране и несомненном наличии остроумных и смешных сцен зал, практически сплошь состоявший из моих собратьев по перу, скорбно онемел. Фильм шел почти в гробовой тишине. По окончании автор не удостоился даже жиденьких аплодисментов, каковые теперь непременно случаются на премьерах даже самых бездарных поделок. Зал покидали в той же гнетущей тишине, с постно-скорбными лицами. Похоже, стряслось не просто рядовое несчастье, а обрушилось горе-горькое, трагедь в чистом виде: появился настоящий русский фильм, и было не ясно, что же делать с этой белой вороной. Казалось бы, так надежно поставили дело, так бесповоротно «одогматили» и «протарантинили» всем мозги, так отладили даже сам отбор проектов на господдержку в экспертных жюри, что ничего такого «русопятского» в нашенском кино, в принципе, не должно было появиться. А вот надо же — появилось! Да еще самое что ни на есть суконно-посконное. В лаптях. В сарафанах, высмеянных еще неистовым Виссарионом. С рожками да гуслями.

Слаженный хор шибко огорченных рецензентов на удивление дружно и оперативно грянул песнопение под названием «Федот, да не тот».

При всех вариациях лейтмотив дружного рецензентского разноса, пожалуй, более всего напоминал неопровержимый аргумент бедной Лизы из уже упомянутых шукшинских «До третьих петухов». Помнится, настаивая на том, чтобы собрание высоких литературных героев изгнало из своих рядов фольклорного Ивана-дурака, героиня изрекла: «От него портянками пахнет». Этот тезис и оказался в основе большей части критических разносов на страницах столичной прессы. Впрочем, особо продвинутые критики-профи нашли и другие поводы для наезда.

«Это не Филатов...» — твердили одни.

Да само собой!

Хотя нельзя не признать, что верность литературному первоисточнику в овчаровском фильме соблюдена как будто по всем основным параметрам. Бережно сохранены все персонажи филатовской сказки, полностью воспроизведены все звенья сюжетной канвы. От литературного текста ничего существенного не отсечено и, в общем-то, не так много и добавлено. Это придуманный режиссером новый персонаж — Жертва да весьма невеселый финал (впрочем, в первоначальной филатовской версии развязка тоже была трагичной).

Отличия проступают на другом уровне. «Каждый пишет, как он дышит...» У Филатова повествование гладкое, ровное, размеренное, как часы. По-видимому, уже сам стихотворный размер задает эту тональность. Общий ритм меняется только в ремарках. Точно такими же ровными, аккуратистскими дольками нарезаны у Филатова эпизоды, что, безусловно, придает всей композиции ощущение классической стройности и обаятельной простоты.

У экранного «Федота-стрельца» дыхание совершенно иное. Бурное, неровное, прерывистое, а в чем-то и дисгармоничное, поскольку, как и в прежних картинах Овчарова, буйная, прихотливая фольклорная стихия с трудом укладывается в классические киностандарты. Действие то несется галопом, то вдруг тормозится, то вообще вдруг разбивается чуть ли не на осколки. От повествовательной филатовской кантиленности не остается и следа. Действие пунктирно, эпизоды разнокалиберны. То сворачиваются чуть ли не в один кадр, то разворачиваются в целые феерии.

Это все очевиднейшие расхождения и разрывы на уровне формы. Но не менее ощутимы они и на содержательном уровне. У фильма и его литературной прародительницы разные тональности. У Филатова более чем хватало ехидных подковырочек, язвительной иронии, но тем не менее общая эмоциональная гамма была все же успокоительно добродушной. У Овчарова интонация более вздернутая, нервно-обеспокоенная, горький, надсадный сарказм берет верх. Общий взгляд пессимистичен.

И есть отчего. Филатов «славил» брежневское время, но, конечно, не только о нем сказка! Овчаров под завязку нагрузил сказочное повествование еще и реалиями ельцинской эпохи.

Но, отмечая все эти расхождения с литературным оригиналом, кто, хотя бы мало-мальски зная предыдущие работы Овчарова, мог ожидать от него чего-то иного? Да сроду он не был экранизатором-аккуратистом, застывшим по стойке «смирно» перед литературным первоисточником. Любя-боготворя Салтыкова-Щедрина с Лесковым, обошелся с ними весьма предерзновенно. Да и будучи фольклоролюбом, автор небывальщин-нескладух ох как охальничал и поперечничал по отношению к фольклорной традиции! Ждать школярской экранизации «Федота» могли разве что критики, мало представляющие себе идейные и поэтические установки Сергея Овчарова.

Овчаров порушил литературный первоисточник не по дурости, не по чванливости и уж тем более не по причине профессиональной неумелости. Все ключевые расхождения между литературной первоосновой и ее экранной версией порождены, в первую очередь, онтологическим конфликтом литературной и экранной пластики. Пластика кадра и актерская пластика, как показали все предыдущие работы Овчарова, являются для него главными средствами экранной выразительности. Он видит, мыслит, чувствует, рассказывает прежде всего самой картинкой, цепью картинок. По сути дела, Овчаров всегда снимал немое кино. Звучащее слово если и возникало, то подавалось в какой-то затейливо непривычной, небывалой форме. К тому же слово всегда оставалось как бы сбоку припека. Абсолютно доминирующим средством выразительности была пластика.

По этой части Овчаров — настоящий мастер и чародей. Таким же искусником он показал себя и в новой работе. Сколько бы понадобилось времени и слов, сколько бы пришлось наворачивать сюжетного действия, чтобы изложить финальный авторский прогноз насчет нашего «светлого будущего»! А тут оно явлено в одной-единственной картинке. На переднем плане пасутся двухголовые лошадки о шести ногах, чуть подале — наш древний красавец Кремль, а над

ним, закрывая собою все небо, сияют огнями громады «уоллстритовщины». И всё! Объяснений не требуется. Предстоящее явлено столь впечатляюще наглядно, что эта картиночка-образ, смею думать, не скоро выветрится из памяти тех, кто ею любовался. А сколько таких поразительных кадров-лубков рассыпано по ходу повествования!

Оппоненты овчаровского «Федота» словно не просекают, что перед ними все же не «Улицы разбитых фонарей», а сказка — жанр столь же притягательный для кино, сколь и коварный. В поход за сказочной жар-птицей отправлялись многие — подчас режиссеры даже и первой шеренги. Возвращались же из похода или вовсе с пустыми руками, или с добычей весьма скромной. Только по глупости и темноте этот жанр считается чуть ли не самым кинематографичным. Все наоборот: сказка для экрана — жанр как раз из серии *«то, чаво не может быть»*.

«В некотором царстве, в некотором государстве». Где это? «Долго ли, коротко ли они летели...» «Низко ли, высоко ли...» «Поди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что...» Все эти ритуальные зачины — формулы, которые так легко и естественно воспринимаются на слух, при экранизации задают режиссеру тысячи неразрешимых загадок и вопросов.

С тем, над чем потели и сворачивали от напряжения мозги даже наши лучшие киносказочники, Овчаров справляется легко, играючи, балуясь и озоруя. Особенно разгуливается его фантазия, когда дело доходит до материализации посланцев потустороннего волшебного мира и всевозможной сказочной нечисти. Тут ему просто нет равных!

Как уморительны и в то же время абсолютно достоверны русалки на замерзшем зимнем пруду (какую же фантазию надо иметь, чтобы вообще снять русалок не летом, а зимой!). Как забавен, игрив и завлекателен русалочий же (или чей?) хвост, заманивающий Федота к зимней проруби! А порхающие «предприниматели» Фрол Фомич и Тит Кузьмич? А гостюхинский генерал-дуболом, вдруг превращающийся по ходу дегустации ведьминого зелья в похотливого зайчонку? А уж Маруся-голубица и прелестная Баба Яга — тут никакое слово не годится, не описать такое словами. Визуализация сказочной фантастики безупречна и абсолютна.

Особый и, пожалуй, эксклюзивный раздел овчаровской кинописи — пластика актера, давно и, похоже, безнадежно списанная из арсенала нашего кино. Может быть, именно потому режиссер с каким-то особым кайфом и извлекает чудеса актерского перевоплощения из задвинутых в дальний угол бабушкиных сундуков? И, Боже ты мой, в какой неотразимой силе, яркости и немыслимом разнообразии явлено нам искусство пантомимы, дерзкого пластического гротеска!

Впрочем, и сами овчаровские актеры, досыта наевшиеся нынешнего однообразия и плоского бытового правдоподобия, до смерти рады уникальной возможности вволю побаловаться и поозоровать в давно забытой стилистике, вспомнить уроки пластической эксцентриады. Вроде и хорошая вышла у Владимира Гостюхина роль в недавних «Дальнобойщиках». Но как мало материала дали ему сценарист с режиссером, запустив актера на столь дальнюю дистанцию. Единственная поза, единственное приспособление на весь сериал — держать руль в руках. Даже такой грандиозный артист подчас начинает казаться слишком монотонным. А тут в «Федоте» на скромном пятачке не такой уж и большой роли сколько наворочено разнообразнейших красок и интонаций, невероятных трансформаций образа. И все это вулканическое извержение — через пластику.

А какие кренделя, какие хулиганские штуковины вытворяет Ольга Волкова в роли Бабы Яги! Ну а придуманный Овчаровым персонаж Жертва, на котором царь-батюшка наглядно-назидательно демонстрирует своим подданным диапазон своего пыточного искусства? Можно биться об заклад, что и заговорный взмах крыльями Маруси-голубицы над забубенной головушкой своего муженька при очередном его намерении дернуть маленькую публика не пропустит, возьмет на вооружение.

И в чем особая прелесть — каждому исполнителю найден свой неповторимый пластический рисунок, под стать характеру персонажа, так что в умопо-

мрачительном калейдоскопе образов, даже и зазевавшись, не спутаешь один персонаж с другим.

Искусство пантомимы успешно и здорово Овчаров возрождает с самой первой своей работы в кино. Но надо признать, что в «Федоте» он по этой части превзошел самого себя. Убежден, что этот фильм скоро просто растащат на цитаты по самым разным телевизионным передачам.

Но пойдем дальше по реестру «огорчений».

«Не смешно...» — вот в чем упрекают Овчарова оппоненты. «Удивительное дело, — пишет критик N, — на протяжении картины мало смеются, хотя смешных эпизодов здесь достаточно».

Каких именно зрителей имеют в виду коллеги, которым «не смешно»? Если критиков на госфильмофондовской премьере, да, увы, так оно и было. Но очевидцы, побывавшие на обыкновенных зрительских просмотрах, утверждают, что картина идет под взрывы смеха.

Любопытно, какую базу подводят недовольные под загадочный феномен «смешно, а не смеются»: «Зрители просто не успевают. Не успевают следить за сюжетом, не успевают «въехать» в смешные фразы, не успевают уяснить один эпизод, как ему на смену приходит другой. Нет цельной картины, фильм развален на множество эпизодов, реплик, картинок. В результате получается комикс, когда вроде бы каждая картинка связана с предыдущей, но тем не менее она сама по себе. Вот она закончилась, начинается следующая. Закончилась следующая, начинается еще следующая. И так далее. Поди уследи. Трудно».

В отповеди режиссеру-недотепе, в наставлении, как надлежит строить комфортное, легко усваиваемое повествование, ненароком наговорено про его фильм немало лестных слов.

Ведь из этого списка «режиссерских ошибок» совершенно явственно вытекает, что фильм страдает не от банальщины и штампа и не от дефицита творческих находок, а от переизбытка оригинальных художественных решений, от «чрезмерной» концентрации ярких деталей и образов. «Полкило масла на один бутерброд», как когда-то говаривал маэстро Эмиль Лотяну.

Но ведь подобные «несчастья» с перебором образности и до сей поры случались, но случались, заметьте, в работах выдающихся мастеров кино, в великих фильмах самобытного, прорывного плана. Их всегда отличали «избыточность» и «форсированность» используемых средств, некая «нестройность» и отход от традиционной, привычной композиции. Ведь и знаменитый эйзенштейновский «Октябрь», и легендарное медведкинское «Счастье», и даже ставшее культовым «Зеркало» отнюдь не отличались особой архитектурной стройностью и гармоничной соразмерностью частей. Это типичные композиционные «нескладухи». Но, в конце концов, именно эти фильмы вошли в историю кино, а отнюдь не те, пусть даже и благополучные фильмы-сверстники, что были расчетливо и ловко выстроены в угоду комфортно-приятному зрительскому пищеварению. Вот и Овчаров в одной картине наизобретал и наоткрывал столько, что тиражировать эти замечательные находки с лихвой бы хватило не на один год целой кинематографии.

И это недостаток? Повод для скорби и критических стенаний? Или нас в последние годы уж так сильно замучили новые российские фильмы, ломящиеся от свежих художественных идей и подлинно самобытных решений? Думается мне, что этой «неудачей» Россия еще будет гордиться.

Тем, кто уж так сурово взялся попенять «Федоту-стрельцу» за нестройность и импульсивность, я бы все же напомнил и кое-какие другие исторические аналогии. Со времен «Барабаниады» Овчаров ровно десять (!) лет не имел работы в полнометражном кино. Если учесть, что и на «Барабаниаду» денежки давали французы, не говоря уж о нескольких анимационных короткометражках (кстати, высоко оцененных престижными фестивалями), то перед нами великий и непобиваемый рекорд российского Госкино — Минкульта со всеми их экспертными жюри и отделами господдержки. Стыд и позор — столько лет оставлять без работы режиссера такого уровня. А ведь с конца 80-х годов у него готов проект платоновского «Чевенгура» и много чего еще накопилось. Даже во времена самой лютой советской давиловки Тарковскому с Параджановым давали снимать почаще!

Давно пора заметить: Овчаров почему-то элементарным, давно проверенным рецептам смешного не следует. Зрителя гоготать до животиков не заставляет.

Не знает, как? Не умеет? Не дано?

Думаю, что не хочет. Фильмы-гоготалки в чистом виде при всем овчаровском народолюбстве — не его песня. Как человек и художник он более тонкого, более сложного и более деликатного состава души. Смешливый и ироничный, он готов посмеяться над нашей нескладной жизнью и вполне идиотичной историей, гуляющей по безнадежному кругу. Но, похоже, у него самого просто комок в горле встает, прежде чем он успевает даже улыбнуться, столь страшна, дика, безнадежна и стародавняя, и новейшая наша жизнь.

Не потому ли эмоциональная гамма овчаровских киноисповедей так причудливо многослойна и так неустойчива? Вот пошел было чистой воды мажор, взрывы праздничного, озорного веселья — и тут же, даже и не рядом, а внутри того же нарядного фейерверка какая-то надсадность, печаль, чуть ли не черная меланхолия. И точно так же — не рядом, не по соседству, а одно в другом — светлая, тихая поэтичность и почти убийственный сарказм. Между тем эти эмоциональные волны плохо совместимы. Будучи разнозаряженными, они подчас даже и взаимонейтрализуют одна другую. Именно эти бесконечные эмоциональные качели из края в край, беспрерывное взаимоборство слишком контрастных чувств мешают ловко и эффективно выстраивать простые и действенные повествовательные конструкции. Печаль и надсадная тоска — не самые лучшие попутчики стихии озорства и добродушного веселья. Любовь и нежность не шибко расцветут в тесном соседстве с язвительностью и сарказмом.

И можно было бы за эту эмоциональную «переусложненность» Овчарову крепко попенять, если бы... Если бы то не была главная отличительная черта любого подлинно русского произведения искусства, возьмем ли мы традиционное многоголосие народной песни, живопись Саврасова и Левитана или же русскую прозу, от Гоголя и Тургенева до Платонова и Шукшина. Кажется, именно по этим «слишком» сложным эмоциональным аккордам в первую очередь и можно отличить русского художника.

Овчаров — художник именно этого ряда. А это не почетный орден или звание, это довольно тяжкая ноша. В наши дни особенно, когда в отечественном кино (да только ли в кино?) произошел катастрофический разрыв с традициями, культурными первоосновами, на которых всегда держалась наша национальная киношкола. Впрочем, это уже другой и сложный разговор, который не укладывается в параметры рецензии.

ЗОЯ КОШЕЛЕВА

А был ли ангел?

Начало прошлого века — один из узловых моментов в развитии русской культуры. Взгляды, концепции, теории, возникшие в ту пору в интеллектуальной среде, были не только проявлением безудержного артистизма. Во многом они предвосхитили, в чем-то и спровоцировали катастрофическое развитие российской, да и всей мировой истории в XX веке.

Используя обширный иконографический материал эпохи (хроника, немые фильмы, фотографии), часто не имеющий прямого отношения к биографии главного героя картины и лишь косвенно иллюстрирующий ее сюжет, авторы вольно или невольно вывели разговор об Андрее Белом в большой культурно-исторический контекст. Очевидно, что и сама фигура Белого — ключевая не только для русского символизма, но и всего Серебряного века — сразу же задает значительный, историософский масштаб документальному повествованию. Но вот что странно, если ориентироваться на название нового фильма А.Осипова — «Охота на ангела, или Четыре любви поэта и прорицателя», — ставшего знаменитым после картины о Максимилиане Волошине, то придется принять принципиально иную систему художественных координат, более всего родственную самодостаточной мелодраматической эстетике сериалов.

«Охота на ангела, или Четыре любви поэта и прорицателя»
Автор сценария **О.Агишев**
Режиссер **А.Осипов**
Оператор **И.Уральская**
Звукорежиссер **Д.Конюшенко**
Музыкальное оформление: **А.Александров**
Текст читают **Г.Тюнина, Е.Миронов, А.Балуев**
КВС «Риск»
Россия
2001

Первая часть — «Сумерки женской души» — начинается кадрами берлинской хроники начала XX века: кафе и рестораны, в которых танцуют фокстрот и танго, завлекательные афиши синематографа, спешащие куда-то люди.

«Легкий человек Борис Бугаев тоже танцевал, но не от веселья, а от отчаяния», — сообщает закадровый комментатор. В этот момент мы должны проникнуться чувством одиночества, которое испытывал поэт,

отвергнутый своей женой Асей Тургеневой. Но поскольку в беспорядочном мелькании берлинских кадров нет никакой эмоциональной установки, как нет и ничего связанного персонально с поэтом Андреем Белым, комментатор делает необходимое пояснение: «Кинематограф — мир возвышенных чувств — единственное доступное утешение для поэта». Далее следует сцена из немого фильма — драматическое объяснение влюбленных. В уста киногероев вкладывается придуманный диалог А.Белого и Аси. Легкая мистификация — и перемонтированный киноматериал как бы подключается к хронике, создавая иллюзию прикосновения к индивидуальной судьбе, иллюзию документального целого.

Этот прием — явление любопытное, тем более что подложенные фразы интонационно и стилистически соответствуют изображению как нельзя лучше. Наверное, академики, присудившие «Нику» этого года за лучший документальный фильм А.Осипову, оценили именно его мастерство иллюзиониста. Но сымитированная на экране мелодрама все же слишком упрощает события и, главное, личность поэта. Слабость, безвольность, психологическая зависимость от окружающих — все эти качества были присущи Б.Бугаеву, но ведь была еще и недюжинная духовная работа, которая существенно отличает Андрея Белого от ходульного мелодраматического героя.

В следующей части — «Игры наркомов» — экранное действие переносится в советскую Россию времен нэпа. Советская власть, желая обрести «человеческое лицо», решила вернуть на родину своих «культурных героев». В Берлин, как указывают авторы картины, по заданию ВЧК-ГПУ приезжает приятельница Белого Клавдия Васильева, чтобы склонить писателя к возвращению. И Белый, то ли влюбившись в Васильеву, то ли соблазнившись обещанной на родине славой «нового Гоголя», едет в Россию, что стоило ему, по мнению авторов, здоровья, а в конечном счете и жизни.

Опять все правильно с точки зрения жанра, но как будто бы речь идет не о реальном человеке, а о невольнике сюжетной схемы. Хорошо известно, что Белый вернулся в советскую Россию, сочувствуя революции. Последовательный символист, он увидел в ней давно чаемое «обновление мира, зарю новой жизни» (достаточно вспомнить его поэму «Христос Воскрес!»), а не террор «чумазых» плебеев, как З.Гиппиус (к ней, кстати, наркомы посыльных не направляли). Если уж кто и повлиял существенно на поэта, так это М.Горький, с которым Белый неоднократно общался и до приезда Васильевой. Кроме того, после поездки по Европе еще в 1911 году А.Белый много писал о том, что жизнь мирового Духа сосредоточена в России. Россия была для него не только отечеством, но и «мессией», о чем он прямо говорил. «Россия, Россия, Россия — мессия грядущего дня!» Вряд ли эти «иллюзии» рассеялись к 1922 году. И едва ли уместно в этих исторических обстоятельствах представлять А.Белого наивным героем-любовником, обманутым хитроумными наркомами и их наймиткой.

В третьей части — «Роковой выстрел» — снова торжествует мелодрама. На этот раз уже в самом классическом ее обличье: история отношений между Ниной Петровской, Валерием Брюсовым и Андреем Белым представлена как откровенный любовный треугольник. С точки зрения жанра одно удовольствие смотреть за тем, как последовательно развивается «великая иллюзия». Если бы только не реальные имена и реальные судьбы в кадре... В частности, трагическая судьба покончившей с собой алкоголички и морфинистки Петровской, которой два знаменитых символиста заморочили голову, внушив, что жизнь есть личное творчество, особый вид искусства и что она, жизнь, не должна быть скучной.

Последние кадры этой части — красное пламя во весь экран. Возможно, в метафорической логике огонь не что иное, как адское пламя, пожирающее душу несчастной грешницы, а заодно души ее «учителей». Вполне правомерна здесь и философская патетика символизма: извивающиеся языки пламени возвещают о преображающем ницшеанском огне, языческом культе Диониса. Но позиция авторов никак не выражена. Огонь пылает лишь для красоты слога. И зрители остаются абсолютно свободными в своих ассоциациях. Если, конечно, ассоциации вообще возникают.

«Дым Отечества» — глава о «невстрече» вернувшегося Белого с предполага-

емыми почитателями его таланта. Мы переносимся в холодную зиму 1924 года. Лекция Белого в театре Мейерхольда. На экране — разъяренные лица пролетариев, ничего не смыслящих в высоком искусстве и не желающих слушать неузнанного ими пророка. Иллюстративность и натяжки, объяснимые жанром, становятся слишком очевидными, когда авторы начинают использовать свой метод для интерпретации собственно исторических событий. Дело ведь не в том, что с приходом советской власти зрительный зал заполнился «шариковыми» и замороченными коммунистической идеологией интеллигентами, а в том, что время, которое сделало Белого демиургом и прорицателем, ушло в прошлое и закончилась эпоха разгадывания символов, пророчеств, мистических ожиданий. Закончилась ужасно. Торжества искусства превратились в кровавые реки. Почему? Этот трудный для эстетского Серебряного века вопрос оказывается вообще вне поля зрения авторов. Хотя он как раз и является наиболее существенным для понимания судьбы потомственного интеллигента Б.Бугаева (А.Белого), всю сознательную жизнь стремившегося освободиться от «закостеневшей» христианской морали и обрести новую «живую» веру.

Для того чтобы более адекватно оценить реакцию пролетарской публики на лекцию Белого, стоит, наверное, вспомнить и соответствующие мемуарные свидетельства: например, Белый мог заговорить Владислава Ходасевича до обморока, а Зинаида Гиппиус так просто побаивалась его страстного многословия и пугающих «выходок». Каково же приходилось на лекциях Белого простому люду?

Справедливости ради заметим, что в общественной жизни Белого этих лет были и радостные события: к примеру, состоялась премьера его пьесы «Петербург» во МХАТе-2 с М.Чеховым в главной роли. Успех был оглушительный. Но, видимо, это оказалось избыточной информацией для легенды о несчастном Пьеро.

И вновь объяснимый разве что интересами гламурного жанра, теряющего остроту в декорациях пролетарской России, поворот в прошлое — к запутанным отношениям Андрея Белого и жены Александра Блока Менделеевой («Дева радужных ворот»). И вновь кадры немого кино: изможденные страстями герои с бледными лицами и черными кругами под глазами заламывают руки на фоне пальм и плетеной мебели. Никакого контекста. Ни слова о мистико-религиозном учении Вл.Соловьева о Софии, которым были увлечены и Блок, и Белый. Из учения Соловьева и родилась идея ордена «Рыцарей Прекрасной Дамы». Без этих культурных подробностей отношения Белого с Менделеевой выглядят как каприз, причудливый эмоциональный выверт. И нет никакой возможности приблизиться к реальной драме — к истории конфликта, философской эстетике русского символизма и традиционной человеческой этике.

Безумное, лишенное внутренних мотивировок любовное чувство закономерно приводит героя фильма в состояние транса (глава «Огненные стрелы»). Белый и в самом деле переживал состояние транса, но он был охвачен им чуть ли не большую часть своей жизни. И вряд ли стоит мистифицировать, как это любил делать сам поэт, мотив романтической отрешенности и наития.

Вереница лиц вихрем проносится на экране перед безумными глазами А.Белого, «избранника иных миров», предсказавшего не только собственную смерть, но и атомную бомбу. Композиция впечатляющая, но все-таки это не образ самого поэта, как нам хотят внушить, а скорее образ лирического героя стихотворных и прозаических текстов Белого. Этот герой гораздо больше устраивает авторов, чем сам поэт. Скажем, в воспоминаниях Цветаевой и Ходасевича, относившихся к Белому с большой симпатией, он вовсе не выглядит мрачным безумцем, а его отстраненность от мира и порывистая неровность характера — скорее бытовые проявления поэтической натуры, нежели романтическая аномалия.

Авторы акцентируют мотив безумия не только для того, чтобы придать особую загадочность герою, но и для того, чтобы извлечь максимальный драматический эффект из главной исторической коллизии в фильме о Белом. В картине получается так, что советская власть, заманившая поэта в свои сети, специально запугивает его, уже в Берлине начинает угрожать слежкой — в общем, подогревает безотчетные страхи и способствует раздвоению личности. Но ведь по

сравнению с судьбами других литературных знаменитостей судьба А.Белого в эпоху большевистского террора сложилась почти благополучно. «Век-волкодав» хоть и взирал на поэта злобно, но в горло ему не вцеплялся. Белого не посадили, а его жену, арестованную в 1931 году, отпустили, после того как он написал письмо Сталину. Белого печатали. И умер он не насильственной смертью. Есть явное упрощение в прямой увязке страхов Белого и его мыслей о двойничестве с неуважительным и попросту глупым предисловием Каменева к книге Белого (но ведь издали же).

Главным двойником Бориса Бугаева был сам Андрей Белый. Его трудно назвать мучеником советской власти. Если следовать фактам, мистические игры с двойниками и преследователями начались в сознании Белого задолго до советской власти в его стихах и прозе. И не в отношениях с этой властью определились судьбоносные линии в жизни поэта.

Белый принадлежал другому времени и жил в этических и эстетических категориях философских течений начала, а не 30-х годов прошедшего столетия. Он был признан как культовая фигура Серебряного века. И был интересен этим до конца дней.

Борис Бугаев умер своей смертью в пятьдесят четыре года (мог бы, конечно, еще пожить, но на все воля Божья), окруженный заботами и вниманием любимой жены Клавдии Васильевой. Он многое успел сделать для русской культуры, его писательский дар нельзя назвать трагически загубленным советской системой.

В финале авторы вновь возвращаются к началу — к истории отношений Белого с Асей Тургеневой. Эта мелодраматическая кода, видимо, не должна оставить уже никаких сомнений в том, что авторы «Охоты на ангела», безусловно, предпочитают прихотливые жанровые завитки исторической достоверности.

Опять треугольник, опять обиженный и страдающий герой. На этот раз беззащитного поэта вместе с его женой Тургеневой околдовал, загипнотизировал чародей-антропософ Рудольф Штайнер. Увлеченный его учением, Белый послушно работает резчиком по дереву на строительстве антропософского храма Гетеанума. Но неосторожно сказанное слово — и Белого изгоняют из святилища.

Так ли уж существенно для этой кинематографической истории в стиле модерн то, что поспешный отъезд Белого в Россию объяснялся не столько ссорой с любимой женщиной и учителем, сколько призывом в армию — началась первая мировая война.

В «Охоте на ангела» Белый предстает бесхарактерным романтическим героем, обуреваемым страстями, пребывающим во власти потусторонних сил, неспособным к самостоятельным решениям, игрушкой судьбы. Трудно даже сопоставить этот экранный образ с человеком, сказавшим про самого себя: «Я есмь Чело Века». Очевидно, что портрет художника, создаваемый другим художником, всегда субъективен и больше рассказывает о встрече автора и героя, чем о самом герое. Даже в документальном кино художник неизбежно творит миф. Но можно ли говорить о том, что в данном случае перед нами миф об Андрее Белом? А.Осипову не откажешь в умении уверенно, точно и талантливо организовать материал. Его не испугало то, что одна-единственная съемка Андрея Белого, сделанная на кинофабрике «Союзкино» в 1934 году на Потылихе, не сохранилась. Осипов пошел путем косвенных киносвидетельств. Но, кажется, слишком увлекся обаянием визуальных фактур, не смог устоять перед искушением салонного великолепия немых лент, и Андрей Белый, эта суверенная фигура русской культурной истории, оказался в итоге неразличим в потоке стилизованных чувств и эмоций. Ангел ускользнул от охотников. Если, конечно, согласиться с авторами в главном, что ангел — сказано именно про Андрея Белого.

КОММЕНТАРИИ

АЛЕКСАНДР ХВАН

Братец Гитлер

Начитанность, доведенная до степени чуть ли не врожденной, способна сыграть с ее носителем злую шутку. Тот, кто привык находить наилучшего собеседника в печатном слове, часто бывает подвержен опасной перверсии: ему уже недостаточно одностороннего общения, он должен ответить. Признаюсь сразу: заголовок этих заметок позаимствован. Так называлось одно эссе Т.Манна в переводе С.Апта. Мне, простите, понравилось, я и взял. Еще Моцарт, когда его упрекали в плагиате, сказал: «Я беру свое там, где его нахожу». Многие ли помнят об этом? Да и кого это вообще... касается?

С течением времени я чувствую себя все более одиноким — не в том смысле, что вокруг меня мало людей (их-то как раз все больше и больше), а оттого что перестаю понимать язык, на котором они между собой общаются. Я все чаще обнаруживаю, что одним и тем же словом мы обозначаем абсолютно разные понятия. Реклама предлагает мне новый «домашний кинотеатр», чтобы я благодаря таким-то и таким-то приспособлениям погрузился, как они пишут, в «мир кино». Какого кино? А вот — «созданного при помощи DV-технологий и новейшей компьютерной графики, а также звука surround»! Ага, понимаю я, это о совсем другом мире совсем другого кино! «Музыка!» — говорят они. Раньше это слово тоже означало что-то другое. Нет, для кого-то музыка по-прежнему — то же, что считаю музыкой и я сам, но таких вокруг все меньше и меньше... Вот что я называю одиночеством.

...ты, конечно, пальцами не помнишь (хотя и училась в музыкальной школе) Momente Musicaux Ф.Шуберта ля-бемоль мажор, ор. 94, для фортепиано... Ну, помнишь его, может быть, потому, что он звучал в душераздирающем эпизоде фильма Киры Муратовой, в котором убивали собачек... Даже не убивали, а намекали на то, что они умрут, намекая тем самым на то, что мы с тобой тоже умрем (как будто мы сами до этого не додумались бы). А все остальное? Например, Экспромт ми-бемоль № 2 того же автора из ор.90 — тот, где полет бабочки оборачивается dance macabre?.. А «Полет Валькирий»? А «Романс Вольфрама», под который ты улыбалась над мертвым мужем (в кино, конечно)?..

Одиночество юноши упивается собою, втайне осознавая свою плодотворность, а также зная о том, что пройдет оно, пройдет... Сбиваясь в стаи, эти одиночества образуют так называемую контркультуру, целью которой является не творчество, а удовлетворение потребности найти такого же *одинокого* и объединиться с ним. Мы — пройдя через соблазны объединения, наевшись им, осознав свое одиночество как некий родовой признак персон, способных творить самостоятельно, — впадаем, как правило, в противоположную крайность: нахо-

дим выход именно в творчестве собственных миров. Не понимая, что нас ведет при этом та же потребность быть частью какого-то целого...

Само желание творить есть благо. Но поддаваться ему, наверное, стоит только при полной невозможности противиться. Иначе — не надо! Живи на земле, рожай детей, плодись и размножайся! Наверное, так же нужно до последнего сопротивляться чувству любви...

...мне это никогда не удавалось. Каждый раз осознание возможности влюбиться означало, что сам процесс помимо моего сознания уже произошел, и я с изумлением обнаруживал себя влюбленным по уши — в состоянии, которое исключает контроль разума и трезвость суждения об объекте; каждый любовный проект в результате по пути к осуществлению терял большую часть своей привлекательности и неотвратимо оставлял за собой что-то злое... Как же это похоже на наши обычные профессиональные проблемы! Сейчас вот, например, двигаясь в сторону компьютера, включая его и т.д., я уже расплескал добрую половину слов, и моя мысль теперь, похоже, сформулирована несколько иначе, чем при своем рождении (подозреваю, намного хуже).

...но как? Куда девать всю эту энергию!

Однажды я включил телевизор и увидел на экране человека, который был мне знаком, правда, я не помнил, кто это. В новостях показывали, что какой-то рынок разгромили скинхеды, давал интервью предводитель их организации. Я всматривался в неприятное лицо и узнавал и не узнавал его до тех пор, пока на экране не появилась двойная, через дефис, фамилия... Мой коллега (и тезка), который учился во ВГИКе на два курса старше меня, талантливый хулиган, подававший надежды режиссер одного фильма...

...ты в нем снималась (ку-ку!)...

...теперь режиссирует мальчишек-фашистов, пытаясь их руками доделать то, что, по его мнению, не удалось Создателю. (Впрочем, я, наверное, усложняю: спекулянт просто и жулик... Да, но ведь неизвестно, что в душе у жуликов и спекулянтов!)

Ох, это желание подправить мироздание! Оно повсюду! Не роднит ли и всех нас, читателей (и авторов) «ИК», подобное желание сделать все сущее таким, как представляется наилучшим нам? На воротах концлагерей на самом деле должны были красоваться строки А.Блока: «Сотри случайные черты, и ты увидишь: мир прекрасен!»

Какой ужас! Мы ни при чем!

Нет! Мы при чем!

Одна моя знакомая, интересная, в общем-то, художница, распространила как-то слух о том, что она умерла. Она даже разослала телеграммы, обойдя каким-то образом запрет почтовой службы посылать незаверенными траурные извещения, ее квартира на Кутузовском была опечатана... Затем ее работы были кем-то выставлены на аукцион... Затем она воскресла... в Австралии...

Ну ладно, это была просто остроумная афера.

Зато вот другая знакомая дама вообще создала себе мужа. В то время, когда я с нею сотрудничал и иногда бывал у нее дома, надо мной постоянно витала незримая тень некоего Игоря, который то уезжал на партсобрание, то вот-вот должен был вернуться из командировки. Пару раз я даже разговаривал с «ним» по телефону — мужской голос отвечал мне, что хозяйка дома отсутствует или не может сейчас подойти и «что ей передать?». Правда, голос мне каждый раз казался смутно знакомым, да и тексты что-то напоминали...

Однажды я вспомнил — что! Несколько раз, когда я бывал в этой квартире, дама, о которой речь, просила меня подойти к телефону и сказать именно это: что ее нет дома, или она сейчас не может подойти, или «что ей передать?». Точно! Я тут же вспомнил и голос: мой приятель, коллега той дамы! Я сразу же позвонил ему, мы обменялись впечатлениями — картина была абсолютно зеркальной: его так же, как и меня, просили отвечать на звонки. Выяснилось, что эта несчастная искусно сотворила «Игоря» из ошметков — моего приятеля, меня, кого-то еще... Кстати, в ее гостиной на видном месте — среди любительских фотографий — был портрет какого-то французского актера. Зачем?! И смешно, и жалко...

Потом, правда, я перестал ее жалеть. Она, как оказалось, вообще кроила

свою вселенную из ошметков: моих, моего друга, иных знакомых — из ошметков нашей общей реальности! Положение позволяло ей не только извращенным образом удовлетворять комплексы, но и доносить свои суждения до публики и влиять на нее! А сама профессия позволяла ей менять свое печатное мнение о том или ином фильме на диаметрально противоположное в зависимости от того, в каких она сейчас отношениях с его авторами. Что-то прямо борхесовское чудится в подобном сквожении иного мира через истончающуюся на глазах действительность! И вызывает оторопь.

Но вот вопрос: исключает ли сочувствие?

Странно ли нам, что почти все великие тираны и злодеи были еще и людьми творческими? Актер Нерон, поэт Сталин, поэт Мао (Сталин, впрочем, был еще и кинематографистом), живописец Гитлер...

Было у всех них что-то общее — наверное, нежелание смириться с такой действительностью, какова она сама по себе, стремление переделать мир в соответствии со своей внутренней потребностью, императив, требующий воплощения замысла. Есть в этом что-то если и не трогательное, то, во всяком случае, знакомое, вызывающее душевный резонанс...

...твоя героиня нимало не сомневалась в своей правоте — она действовала, как сама природа, по присущим ей законам. Это и дает вам (твоей героине, тебе, природе) власть, с которой мы ничего не можем поделать, кроме попыток познать ее, обуздать (а может, от нее защититься), ввести в берега, придать ей форму, вывести из времени.

И, значит, умертвить!..

...но ведь таков и есть главный признак любви — резонанс. Трогательно чужое. Свое не трогательно, а присуще. Любят не за что-то, а *вопреки*...

Кто же мы такие?!..

P.S. А мельчает все-таки наша братия! Слободана, например, Милошевича, ну никак не могу назвать братцем! Мелкий жулик, который выбился в тираны, влез в ситуацию, когда стало возможным взять в заложники целый народ — не только свой, но и наш (и ведь почти взял, подлец), теперь вкушает величие в международном суде!.. Тоже мне, Геринг!

Гомер, Мильтон и — Паниковский.

ТАТЬЯНА ЧЕРЕДНИЧЕНКО

Исповедальщина

Начиналось все с телемостов. В перестроечных ток-шоу советская интеллигентская кухня раскинулась через океан. К концу 90-х она ужалась до размеров телестудий. А нынче от нее уцелела одна «Свобода слова» с краткоформатным микрофоном для участников из публики, обрываемых стоп-сигналом. В говорильнях на высокие темы массовка реликтовым образом еще заполняет студии. Но большей частью — в роли аплодирующего задника (во «Временах» на ОРТ или в «Верстах» на ТВЦ): вырожденная публичность. И числом серьезные ток-шоу съежились. Зато размножились наследники кухни коммунальной.

Когда-то с прозвучавшим на телемосте «в России секса нет» робко боролась пионерка гендерных откровений — «Я сама». Потом к ней присоединилось радикальное «Про это». Теперь бытовуха разной степени скандальности обсуждается в многочисленных аналогах первых исповедален — в программах «Моя семья», «Что хочет женщина», «Большая стирка», «Принцип домино», «Продолжение следует». Нынче только здесь и звучит глас народа. Не просто глас — многоголосие (монотонное, правда). Публичная исповедь на темы частной жизни заполняет многоканальный телевизионный день.

По общественным поводам народ безмолвствует. Зато на темы приватной жизни ему позволено (и чуть не вменено) публично обнажаться.

Эксгибиционизм — содержание публичности.

Эксгибиционисты, зеваки и комментаторы

Заполнение студий в бытовых ток-шоу членится на три категории: солисты-эксгибиционисты, об-, осуждающая, советующая и просто присутствующая массовка, ведущие-звезды и звезды же — эксперты.

В передачах холдинга «Моя семья» это деление выдерживается жестче, в других оно несколько размыто. Но всюду обнаруживается иерархия. Ее низ представляет рекрут новейшей гласности, откровенничающий об интимном в далеко не интимной обстановке — персонаж, сравнимый с неадекватными ораторами на маргинальных митингах. Средний слой представлен праздными сплетниками, которым нечего делать днем (а рассматриваемые ток-шоу идут в дневные, рабочие часы) кроме как перемывать кости солиста-исповедника прямо в его присутствии, — подобие бабушек у подъезда, точащих бесконечные лясы о достатке и морали соседей. Наверху же, над патологическим самопозиционированием и праздными сплетнями, расположены ведущие и приглашенные VIP — подобие журналистов и экспертов, комментирующих общественные события. Им единственным в этом раскладе дано право демонстрировать здравую оценку ситуации и при этом как бы делать дело. Дело же сводится к изображению родства и свойства с исповедниками и сплетниками.

Ведущие-звезды несут знамя близости телевидения к народу, чему симмет-

рично истолкование народа в духе двуслойной конструкции из социально-психологических инвалидов и бездельничающих зевак. Близость к народу проявляется в том, что солист-исповедник поднят до уровня звезд — ведь он тоже в центре внимания. А что он в центре внимания в качестве экспоната кунсткамеры, то ему неведомо.

Итак, в студийном «обществе» выделяются нездоровые и манипулируемые герои и зафиксировавшая внимание на них досужая толпа. Есть еще кукловоды, изображающие, что они — плоть от плоти водимых кукол, чтобы успешней манипулировать ими. Модель — репрезентативная.

Маргинальность и звездность

Варианты студийного сообщества дают разную степень маргинальности «простых людей» (и внушаемого презрения к ним). Соответственно, надо думать и о разном качестве звездности ведущих.

Наиболее маргинальна массовка в «Моей семье» — российской классике рассматриваемого жанра. Студия изображает коммунальную кухню. Заставка в песенном стиле советского задушевного коллективизма подчеркивает историческую «бывшесть» собравшихся на этой кухне. Стиль Лёни Голубкова ожил и торжествует. На уровне рекламы «МММ» выдержаны темы обсуждения. Они — подачка маргиналам, адекватная их социальной неадекватности. Девушка признается, что беременна от женатого бизнесмена, у которого еще три секретарши, и все тоже беременны; «соседи» дружно советуют оставить ребенка. Что тут более вопиюще: гомеричность ситуации (явно придуманной) или чистосердечная реакция аудитории? Аномально и то, и другое. Самое же аномальное, что этим пользуются, чтобы утвердиться в качестве звезды.

Ведущий на болезненно-«бывшем» фоне блистательно преуспевает. Мало того, он показывает технику преуспеяния с использованием советских народных остатков. Оказывается, главное — быть вивисектором, замаскированным под родню-помощника. Надо привить контрагентам чумку, хладнокровно комментировать их поведение, в то же время изображая своего в доску. Чумка — это мелодраматически надуманная ситуация сериала, в которую втягиваются реальные люди, и не в качестве актеров и зрителей, но в качестве искренних участников. При этом солисты-исповедники становятся главными героями сериала, тогда как массовка в студии — чем-то вроде греческого хора в условиях «мыльной оперы». В ситуации сериала нормальна откровенность выражения чувств, аномальная в действительной жизни. Сериал — кино, отделенное от зрителей экраном; герои наедине с собой, что и позволяет им не стесняться. В ток-шоу зрители представлены в том же студийном пространстве, что и солисты-исповедники, но те все же не стесняются. Люди играют в плохой фильм, как в жизнь, и обратно.

Однако вивисекция происходит не только по отношению к участникам ток-шоу. Зрители у домашних экранов тоже подвергаются унижению (пусть и добровольному), поскольку им предписываются две равно неприемлемые роли. Или предлагается проявить неправдоподобную наивность, чтобы идентифицироваться с персонажами, пребывающими в условиях сериала, этого плачевно не понимающими и, следовательно, дезориентированными относительно себя и других. Или же — пережить здравое отвращение к очевидной неадекватности высказывающегося в передаче «народа». А ведущий наблюдает не только за участниками — также и за реакциями публики, за выбором, который в провокационной альтернативе предлагается сделать. Есть еще выбор — не смотреть, но для ведущего-наблюдателя он несуществен: естественная усушка-утруска рейтинга. Расчет на тех, кто так или иначе смотрит, — им, независимо от их реакции на происходящее, можно всучить рекламируемые тут же майонез и кормовые добавки холдинга «Моя семья».

Так или иначе диспозиция внутри и вокруг программы следующая: заведомо девальвированное общество и преуспевающий (за счет этой девальвированности) провокатор.

Родное телепространство

Наименее маргинальна студийная массовка в программе «Продолжение следует». Персонажи не вызывают щемящего чувства плачевной социальной неадаптированности. Темы «Продолжения» дальше от постели и замочной скважины,

чем в «Моей семье». В качестве участников выступают не беременные секретарши, а как-никак интеллектуалы — самозваные полиглоты. Их, правда, разоблачают находящиеся здесь же лингвисты (выясняется, что полиглоты занимаются звукоподражанием испанскому или белорусскому), но это не становится для ведущей поводом к установлению явной иерархической дистанции. Она слушает тех и других, открыв (в том числе и буквально) рот. Задача этого актерского приема двойная: продемонстрировать уважение к приглашенным и подчеркнуть собственную сексапильность. Объединение этих задач показательно. Для чего существует ток-шоу? Кто в первую голову позиционируется? При всей лояльности ведущей к участникам в «Продолжении» на авансцену выдвигается прежде всего сама эта лояльность, а за ней и актриса, способная ее проявить. Подразумевается способность к идентификации с героями шоу, а значит, и вообще с любым персонажем, имеющим какой бы то ни было пристойный повод выставиться перед публикой. Юлии Меньшовой в наибольшей мере удается изобразить близость к участникам программы и к телезрителям — без специального «опускания» тех и других.

Результат, помимо популярности телеведущей, — образ уважительно-гостеприимного телевизионного пространства, где тебя выслушают и поймут. Иными словами, рекламируется само телепространство — как особый мир, выигрывающий в сравнении с реальным обществом и реальной жизнью. Рекламируя само себя, свой эфир, телевидение обеспечивает себе рынок сбыта, в том числе и коммерческого — через продажу рекламного времени. Так что и здесь, как в «Моей семье», речь в конечном счете идет о торговле — рекламным временем и рекламируемыми товарами.

Общество тотально используемо, оно — субстанция прибыли.

Продажная публичность

Теперь — о заполнении дистанции между полюсами программ «Моя семья» и «Продолжение следует». «Что хочет женщина» берет полутоном выше, чем «Моя семья», хотя авторство у программы то же самое. После розовой заставки с летающими цветочками возникает интерьер, скупо напоминающий об идеалах «Космополитен». Подразумевается специфическое собрание жен преуспевающих мужей и примкнувших к ним мужчин без занятий, которым, кроме чтения иллюстрированных журналов да тривиального обсуждения бытовых коллизий, не в чем себя проявить. Чередующиеся ведущие тут несколько ближе к публике, чем искрометный душевед из «Моей семьи». Но дистанция есть. Откровенничающие герои представляются по именам, без фамилий. Фамилии имеют лишь ведущие и «эксперты» — всевозможные поп-VIP (иногда весьма сомнительные и в смысле поп-, и в смысле VIP, — ясно, что в этой программе они получают первичный промоушн), к которым ведущие обращаются как к арбитрам. Темы соответствуют унижающей дистанции. Обсуждаются усы у женщин и измены жен. И не просто обсуждаются, а с вовлечением всех заинтересованных сторон. Тяга к сплетням (вполне человечная) удовлетворяется совершенно безжалостно. Семидесятилетний муж рассказывает, как он хочет ребенка от сорокалетней жены, а она находится тут же и вынуждена объясняться, отчего не желает рожать. Ей все: «Рожайте, рожайте!» А ведущая: «Ваш муж — завскладом! Завскладом же! Рожайте!» Возникает впечатление, что над людьми издеваются — тем жестокосерднее, что они сами о том не подозревают. Спасает от тягостного чувства лишь подозрение, что объекты издевки — на самом деле плохие актеры, жалко изгаляющиеся за жалкий же доллар. Остается публика в зале, она-то за что свидетельница экзекуции? Впрочем, можно предположить, что публику тоже созывают не совсем бесплатно, точно знаю: лет пять-шесть назад, когда еще были в разгаре политические ток-шоу, мужей гримерш и жен осветителей на Шаболовке нанимали за тридцать рублей посидеть в студии во время съемки «Национального интереса».

Так что изображается если не искусственная, то в любом случае продажная публичность. Из общества можно качать прибыли, да и ему маленькая копеечка гарантирована — социальная гармония.

Уровень пепси

Образ несколько поздоровее, чем в продукции холдинга «Моя семья», не менее праздных, но якобы более социально интегрированных свидетелей возникает в

«Принципе домино». В программе, наряду с тем, как женщинам обольщать мужчин и обратно, или что нам не нравится в мужчинах или напротив, обсуждаются и общественно важные вопросы, например, о том, как надо относиться к однополой любви. Студия программы имитирует обстановку холла в офисе — мягкие диваны, современный дизайн. Черно-белые соведущие (знак респектабельной причастности к современному глобальному миру) напоминают секретарш, занимающих клиентов. И клиенты подобраны под стать офису. Тут и депутаты из Госдумы, и артисты эстрады. А публике в студии не дают говорить, ее показывают как декорацию, и потому сравнительно с продукцией «Моей семьи» возникает иллюзия чуть не элитного форума. Преобладающая ничтожность тем, впрочем, сводит элитность на уровень жвачки и пепси.

Еще более ориентирована на развеселые ценности из рекламы жвачки «Большая стирка». Кричащая стилистика каникулярного сборища, в котором свистом, гиканьем и истошными аплодисментами приветствуют выход очередного рассказчика-солиста (хоть и неизвестно, представляет ли он собой что-нибудь), должна создавать атмосферу общественного праздника. Праздник устраивается по таким поводам, как супружеские измены во время командировок, трансвеститы или нежелание тещи прописывать в квартире зятя. Натужное оживление публики при выяснении, почему не прописывает и отчего зять хочет прописаться, конечно, сугубо искусственно. Так и видишь не попавшего в кадр ассистента, поднимающего плакатики со словами «аплодисменты», «оживление», «смех». Но, похоже, никто и не стремится к естественности. Искусственное веселье, не опирающееся ни на какой повод, кроме пребывания в ярком телесвете, является самостоятельной ценностью.

Предполагается, что необычайно хорошо светиться на экране, что это — цивилизационный стандарт, не менее важный, чем жвачка и пепси. Откуда такой стандарт? Из рыночной обязательности известности. Не быть известным — значит прозябать и даже не быть вообще: вот на какой максиме держатся ток-шоу.

Вибрация лжи

Цинизм заключается в том, что способы достижения известности пригодны любые, в том числе и связанные с заведомой ложью, с нескрываемо несерьезной игрой в серьезность. В одном из выпусков «Моей семьи» под маской откровенничал В.Жириновский. Его можно было узнать по характерной речевой интонации, но в конце исповеди он еще и снял маску. Исповедь же повествовала о том, как его жена любит другого человека и в каких невыносимых душевных терзаниях он (Жириновский) пребывает, не в силах расстаться с женой, но и не в силах стерпеть ее измену. Даже самым наивным зрителям должно было стать ясно, что рассказанное — концертный номер, но никак не серьезные откровения, хотя бы потому, что политики правду никогда не скажут, а уж тем более о личных проблемах и уж тем паче Жириновский. В чем же была задача этого выступления? Только в том, чтобы мелькнуть в очередной телепрограмме, чтобы подкрепить известность, нуждающуюся в постоянном горючем самопозиционирования.

Не всерьез поведав о семейных огорчениях, политик вполне серьезно поработал над ситуацией идентификации с простыми людьми — мол, у меня все так же, как у вас. Что никаких «вас» на самом деле нет, а есть специально подобранные и оплаченные персонажи, выступающие в рамках сценария, в жанре ток-шоу не играет роли. Между всерьез и невсерьез все время происходят колебания лжи саморазоблачающей — лжи, верящей в себя.

Вибрация лжи пронизывает публичность, как ее подают ток-шоу. И в той мере, в какой стандарты жанра модельны для телевизионного образа общественности в целом, — всю социальную картинку телевидения.

Контекст

Гендерно-семейные ток-шоу — обязательный тележанр повсюду, кроме разве что шариатских режимов. Но у нас их смысл окрашен особым историческим контекстом, который создает сочное созвучие с общедемократической всепоглощающей публичностью.

Публичность превратила в притягательную ценность современная элита. У нее нет наследственной легитимности — остается рыночная. А на рынке дейст-

вует система брендов. А суть брендов — известность. Причем все равно за счет чего и каким способом: чем скандальнее, тем громче. Поэтому образ VIP органически включает свиту из папарацци. И вот, в желании казаться причастным к высшему обществу заурядные персонажи в студии ток-шоу становятся папарацци самим себе — благо, телевидение в погоне за зрителем, который жаждет идентификации через известность, инициирует практику саморазоблачений. И все довольны.

Еще один источник телевизионной деприватизации частной жизни — легальность обнажения вообще. Спорт, рекламная забота о здоровье и моложавости, мода и стрип-шоу сделали обнажение нормой цивилизованного общества. Нагота эстетизируется в качестве престижного символа свободы и благополучия. Укромных уголков тела нет, как нет и сокровенно-личных тем и переживаний. Но не всем дана эстетичная нескромность. Чтобы обнажение не уродовало, в тело надо вложить массу средств. Средним обывателям остается заголяться речевым способом — тем более удобным и привычным, что в цивилизованном быту давно укоренились регулярные походы к психоаналитику. Кстати, диалоги в «мыльных операх» строятся по канве психоаналитических сеансов, так что к психоаналитику можно и не ходить — привычка к соответствующим обсуждениям все равно формируется.

Телевидение в бытовых ток-шоу выступает в качестве коллективного психоаналитика, режиссера сериалов, папарацци и стрип-продюсера.

В нашей исторической памяти к этим функциям присоединяется всепроникающий взор общественности в тех смыслах, которые имели советские товарищеские суды, собрания коллектива, заседания партбюро. Принцип общественной просматриваемости личного поведения в отсутствие коммуналок и при недееспособности профкомов возродился. Более того, просматриваемость добралась до парных сцен в душе.

Реализм программы «За стеклом» показателен. Ведь подглядывание за обнаженными еще недавно читалось исключительно в духе компромата — вспомним о человеке, похожем на Скуратова. Несколько лет назад известный ролик показали лишь однажды в позднем эфире. Похоже, тогда приватность еще не была в такой мере девальвирована, как теперь, когда телерейтинг достигается ежедневными многочасовыми трансляциями подробностей (в том числе и эротических) из жизни мало что собой представляющих бездельников.

Исповеднические ток-шоу нашего телевидения сотканы из стриптиза и комсомольского прожектора. Эпоха коллективизма продолжилась на *инди*видуалистической почве. Пойдешь на Запад — придешь на Восток. И тут с некоторым разочарованием поймешь, чего на деле стоит либеральный индивидуализм.

Ведь вот симптом: откровенничающих героев ток-шоу мы не запоминаем. Они как бы все на одно лицо. Запоминаем мы ведущих, которые отнюдь не исповедуются ни в постельных ожиданиях, ни во взаимоотношениях с тещей. Индивидуальностью оказываются те, кто не выворачивается наружу, но провоцирует самовыворачивание других. Индивидуальности, верящие в свою уникальность, тонут в массовой неразличимости, но за их счет вес отдельности набирают психологические манипуляторы. В свою очередь, рыночная известность разоблачит и их, так что человеческой отдельности просто не на ком определиться.

Индивидуализм без индивидуального — формула нынешней славы.

Неадекватность

Возможна и другая формула — индивидуальность как отклонение от нормы. Обыгрывающаяся неадекватность участников бытовых ток-шоу в этой связи не кажется случайной. Может быть, солисты-эксгибиционисты в нормальной жизни и нормальны, но, принимая на себя роль телеисповедников, напрочь утрачивают здоровый масштаб отношения к себе и к окружающим. Показательно, однако, что эта дезориентированность стала в рассматриваемых программах нормой. Поведенческие деривации, смакуемые бытовыми ток-шоу, претендуют на роль правила. Система обиходных культурных правил сегодня допускает такую трактовку.

Можно вспомнить о тенденциях самоутверждения различных меньшинств. Основная идея диалектична: меньшинство должно иметь не меньший, чем

большинство, объем прав, но меньшинство отличается от большинства избранничеством, а потому и прав должно иметь больше, чем большинство. Избранничество порождает агрессию, и меньшинства тяготеют к узурпации прав большинства, что особенно ярко проявляется в национальных конфликтах. Их закваска — нежелание учитывать нормы, исходящие от большинства (или от законного владельца данной территории). Потакает агрессии выделяющегося поведения политкорректность, вынужденная постоянно давать сбои (когда угрозы, исходящие от меньшинства, неприемлемы), но в то же время уверенная в своей универсальности.

Гремучая смесь притязаний меньшинств и идеологии политкорректности привела к тому, что меньшинства победили, по меньшей мере в культуре. Массовая культура всего XX века — начиная, например, с джаза, с цыганского музицирования и музыки местечек, которые повлияли на становление стиля интернационального шлягера, — генетически является культурой этнических маргиналов и социальных изгоев. Позже она впитала также демографическое влияние тинэйджеров и сексуальное — людей нетрадиционной ориентации. Нормальной стала идентификация через принадлежность к субкультуре, к стилю того или иного меньшинства. И теперь массовая мода питается экзотикой отклоняющегося. Достаточно вспомнить актуальные после 11 сентября афганские платки или — более широкое явление — голубизну на эстраде.

Массовая культура (то есть культура большинства) есть на самом деле конгломерат культуры меньшинств. Это, конечно, парадокс, но именно его воплощают ток-шоу на, казалось бы, привычные житейские темы, раскрываемые с патологической для обычного общежития публичной откровенностью.

Без страха и упрека

Отдача личного бытия в аренду зрелищу не просто расширяет сферу стриптиза. И даже не столько расширяет, сколько переосмысляет. Ведь в стрип-шоу показывают нормально развитые тела. Напротив, в ток-шоу рассказывают большей частью о поведенческих эксцессах. Их норма — ущербность. Таким образом, стриптиз, начавшись с эстетизации телесной нормы, продолжился смакованием душевного уродства.

Мораль политкорректности приучает относиться к уродству как к равноправному со здоровьем варианту жизни. Забота об инвалидах гуманна, но от культуры не отнимешь, что она скроена по меркам здоровья (начиная от типа жилищ и кончая типами развлечений). Вернее, отнимешь, но только вместе с двумя установками: с признанием изначальной вины человека (христианская традиция) и культом силы, который оборачивается страхом стыда (мусульманская традиция).

Если уродство не воспринимается как исключение, то тем самым признается ненаказуемость человека и, соответственно, его онтологическая невиновность. Если отклоняющееся поведение ничем не хуже обычного, то и установки стыда бездействуют. Таким образом, нечего бояться и некого упрекнуть. Всё одинаково правильно.

Жан-Жак Руссо, выступивший с инициативой публичной исповеди, исповедывался все-таки в грехах и провинностях, хотя в то же время проповедовал индивидуальную свободу, на которую имел право оригинальной личности. Собственно, исповедь вместе с грехами и была доказательством неповторимой индивидуальности. Новая генерация свободных людей, представляемая исповедальным телевидением, — невиновные (не невинные, а именно невиновные — не признаваемые виновными) бесстыдники. И притом отнюдь не оригинальные личности, а манипулируемые куклы.

Итак, девальвированное общество — индивидуализм без индивидуальности — невиновные бесстыдники... Другой модели общества телевидение как-то не дает. Может быть, для нее и нет сегодня оснований?

САМО СОБОЙ НЕ РАЗУМЕЕТСЯ

ЕВГЕНИЙ КЛЮЕВ

У меня в ушах бананы...

Что, в общем-то, не так уж и необычно: у всех в ушах бананы. Никто не слышит никого, вновь и вновь подтверждая правоту Хемингуэя, однажды заметившего, что язык существует не для того, чтобы общаться, а для того, чтобы скрыть невозможность общения. Не в том смысле, что с *кем-то* «невозможно общаться!», а в том, что общаться *и вообще-то невозможно*. Никому. Ни с кем.

Пообщаемся?

«Общаться» предполагает «иметь общее». То общее, к которому в процессе общения мы апеллируем и которое мы, следовательно, опознаем как одинаково известное обоим собеседникам. Будем апеллировать, например, к такому понятию, как «Россия» — кто же не знает, что такое Россия?

Никто не знает, что такое Россия. Статья из Энциклопедического словаря — только доказательство того, что у слова «Россия» есть *референт*, иначе говоря — то, к чему слово это на самом деле отсылает. А вот каково оно это *«на самом деле»*... «Сумма мнений за вычетом слишком индивидуальных интерпретаций» — понятно, не маленькая! Но если представить себе эту «сумму мнений за вычетом слишком индивидуальных интерпретаций» на фоне хотя бы только знаменитого «умом Россию не понять», то, видимо, лучше и не заикаться о России: в высшей степени расплывчатый референт!

Лингвистика последних десятилетий активно пользуется категорией «конфликт тезаурусов»: за пугающей иноязычностью этой категории стоит не менее пугающая повседневность языка, изобилующая противоречиями в толкованиях самых что ни на есть распространенных слов. Банан, размещенный в ухе у каждого из нас, оказывается, стало быть, не только замечательным «фильтром» — мы слышим только то, что хотим (можем?) слышать, — но восхитительным «изолятором» — мы не слышим того, что не желаем (не способны) услышать! Глосса в составе твоего словарного запаса значит в составе моего словарного запаса то же самое... с поправкой на банан, служащий препятствием на пути к нашему пониманию друг друга.

Хотя... если бы мы — прямо вот сейчас! — вынули бананы из ушей, наши барабанные перепонки разорвались бы, фактически сразу же не выдержав напора неизвестных нам — «чужих» — смыслов. Попробуйте, например, представить себе состояние человека, не имеющего нашей — многолетней, постперестроечной — подготовки, которому предлагается найти в своем тезаурусе аналог российскому слову «демократ»! Не найдет ведь... И не помочь ему извне: того, чем обросло... заросло слово «демократ», никакими языковыми средствами не опишешь и ни в одном Толковом словаре не найдешь. Так что держи банан в ухе — и береги барабанные перепонки! Вспомнилась шутка приехавшего в Россию

немца: «Где бы тут найти того, к кому приложить слово «демократ»?» Забавно, а? И заметим мимоходом: при не слишком-то, в общем, серьезном искажении смысла исходного слова «демократия»! Случай, кстати, далеко не уникальный, если рассмотреть, например, значение слова «коммунальный» на фоне значения слова «коммуна» или значение слова «ленинец» на фоне значения слова «Ленин»!

«Конфликт тезаурусов» — это не конфликт слов. Это конфликт значений одного и того же слова в сознании разных носителей языка. Когда смысловые сдвиги начинают превышать критическую массу, люди просто перестают слышать, а стало быть, и понимать друг друга. А утратив общие ориентиры, они утрачивают и саму возможность речевого взаимодействия. Вот тогда-то и вступает в силу «закон Хемингуэя»: языком начинают пользоваться не для того, чтобы общаться, а для того, чтобы скрыть невозможность общения. И слово «демократ», например, начинает летать от одного к другому — этаким мячиком для игры в пинг-понг, — отныне ничего уже не означая.

Недавно в семье моих приятелей появился совсем тощий приблудный кот. Его назвали Демократ...

Кто-то (уже не помню кто... может быть, и я сам!) пару лет назад опасался, что настанет такое время, когда *любое* слово окажется в состоянии иметь *любое* значение. И тогда будет все равно не только, что и как называть, но и то, называть ли, а также общаться ли... на фоне наступившего наконец «тотального взаимопонимания»! Пока такое время не пришло, но приветы, посылаемые нам оттуда — из будущего, — уже слышны. Я имею в виду вот что: в повседневном обиходе появляется все больше и больше речевых ситуаций, в которых всё-равно-*что*-сказать. Скажите *что-нибудь*, что *хотите* — и считайте, что справились с коммуникативным заданием!

На вопрос «как дела?» можно, конечно, и не отвечать, памятуя, что собеседнику это, вообще говоря, неинтересно, но как-то оно будет уж вовсе демонстративно — не отвечать... Так что лучше не «не отвечать», а отвечать все-равно-что. Например: «Отлично!» Или: «Отвратительно!» Или: «Никак!» Ответ будет в любом случае один и тот же (вас же не слышат!): «Ну что ж... рад за тебя. Пока!» В принципе, вовсе не обязательно отвечать связно — можно, скажем, построить диалог следующим образом:

— Привет, как жизнь?

— Скумбрия в томате!

— Ну что ж... рад за тебя. Пока!

Именно так разнообразил в свое время речевую практику дивный польский поэт Константы Ильдефонс Галчиньский — почему бы и нам не воспользоваться той же методой... и теми же словами — «скумбрия в томате»? Очень полноценный диалог в результате получается — вы не находите?

И не надо испытывать ужас! Потому что всё на самом деле в полном порядке — спросите специалистов в области языка. Они теперь все чаще говорят об «ослаблении референтных связей», то есть о случаях, когда слова утрачивают связи с предметами и... теряют почву под ногами. Тогда-то и возникают речевые ситуации, в лингвистической среде называемые «фатическими». Откуда происходит это слово, не очень понятно даже лингвистам, зато понятно, что оно означает. Фатическая речевая ситуация — это ситуация, которую в обиходе принято обозначать как пустословие. Разговоры о погоде — классический тому пример. К ним прибегают для контакта — контакта в чистом виде, притом что контакт в чистом виде — это не общение. Для контакта-в-чистом-виде вовсе не нужно иметь ничего общего: он есть соприкосновение речью. «Ну и холодно сегодня!» — «Ужасно холодно!» После этого вполне можно сказать: «Прощайте!» Но можно и не говорить.

Между прочим, погода — одна из самых «безопасных территорий». Сравните хоть с обращением за сигаретой как способом входа в речевой контакт! «Закурить не найдется?» — «Я не курю». — «А в морду не хошь?» Тут все очень стремительно обычно развивается. Но контакт по поводу сигареты остается фатическим, потому что к сигарете как таковой чаще всего вообще отношения не имеет: и у того, кто просит закурить, и у того, кого просят, сигареты обычно лежат в кармане.

Великий немецкий философ Витгенштейн как-то высказался в том духе, что проблемы взаимопонимания возникают только тогда, когда язык находится в действии. Когда язык «на холостом ходу» — проблем не возникает. Прочувствовать глубину этого суждения нам особенно легко сейчас, когда огромное количество речевых ситуаций общения превращается в «холостые», фатические. Это хорошо знают, например, те, кто занимается торговлей, а кто ею теперь *не* занимается? Или рекламой... ею тоже занимаются сегодня практически все. Коммерсанты предлагают товар, которого нет в наличии, людям, знающим, что его нет в наличии, последние платят деньги (которых обычно тоже нет в наличии) — и только после этого начинаются разговоры «как же так все у нас получилось», причем разговоры такие могут продолжаться целыми днями! А рекламные работники, обращая наше внимание на качество настойчиво предлагаемых ими товаров, на самом деле о качестве их часто даже отдаленного представления не имеют, а имели бы — скорее всего, не рекламировали бы.

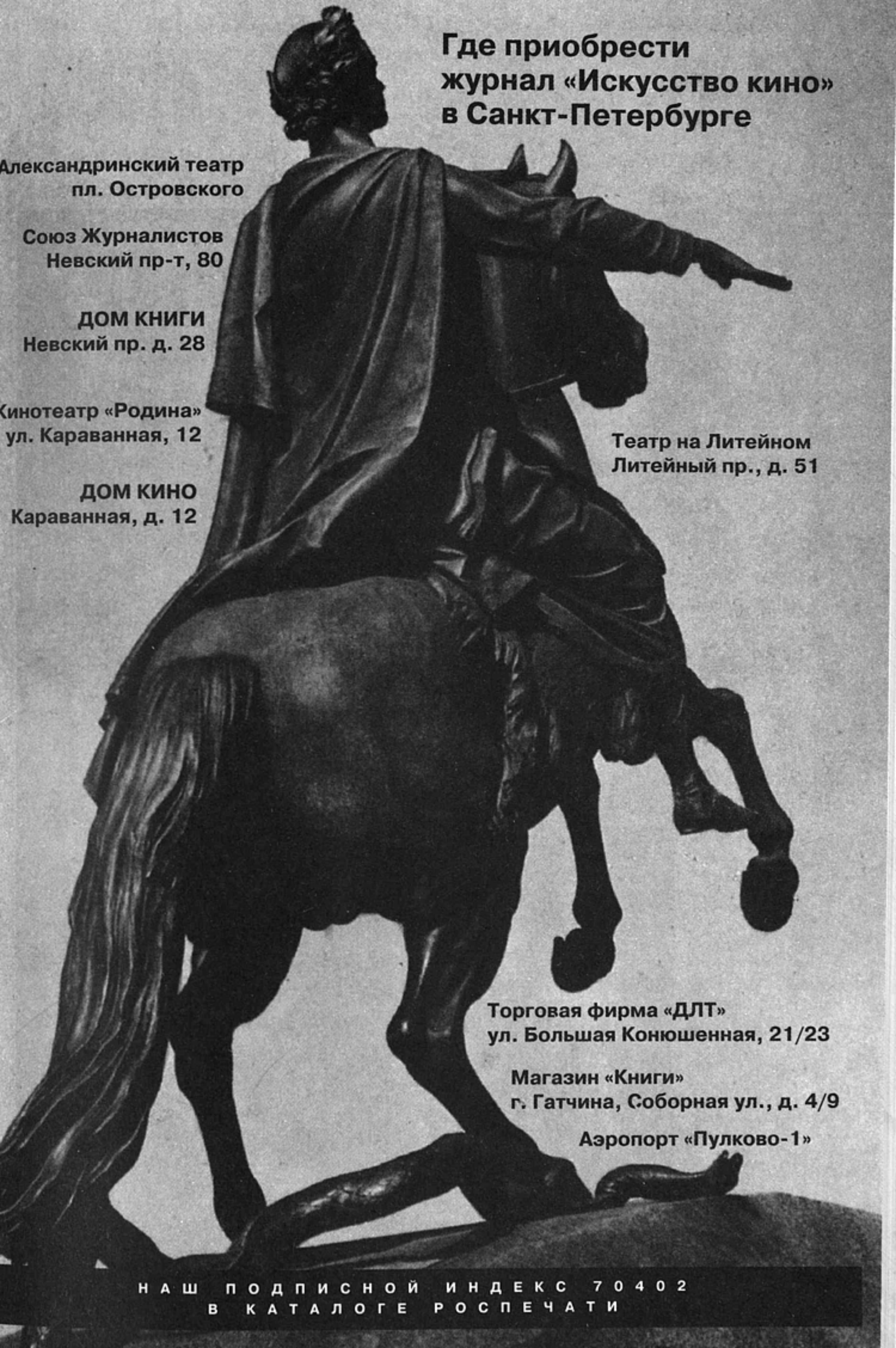
Что же касается нас, простых смертных, которые чаще всего оказываются в функции покупателей или зрителей... эх, да что про нас говорить! «Скажите, а эти ботинки завтра не разорвутся?» — «Да вы что, они и детям вашим будут верой и правдой служить!» Насколько диалог этот отвечает реальному положению дел, знают все, кто носит ботинки. Знают они и то, что вопрос задан напрасно. Знают и то, каким будет ответ. И вполне способны представить себе, что — при *данных* обстоятельствах — за ответ мог бы сойти и любой другой, например: «Молочные продукты полезны для здоровья» или «Александр Сергеевич Пушкин — великий русский поэт». Уровень соответствия такого ответа только что заданному вопросу строго тот же. Реальность при этом находится далеко от места речевого взаимодействия.

Если это так, то неудивительно, что люди не слышат друг друга. Самый процесс «вслушивания» становится избыточным: в подавляющем большинстве ситуаций нам известно и то, что скажем мы, и то, что скажут нам, и то, что останется несказанным. Язык «на холостом ходу» не создает проблем...

Потому-то банан в моем — или в вашем — ухе из функционально необходимой «заглушки» постепенно превращается в обычное украшение... подобно какой-нибудь прославленной в боях кривой сабле, которую эстеты от интерьера вешают на ковре.

Говорите, я не слушаю!

Копенгаген



Где приобрести журнал «Искусство кино» в Санкт-Петербурге

Александринский театр
пл. Островского

Союз Журналистов
Невский пр-т, 80

ДОМ КНИГИ
Невский пр. д. 28

Кинотеатр «Родина»
ул. Караванная, 12

ДОМ КИНО
Караванная, д. 12

Театр на Литейном
Литейный пр., д. 51

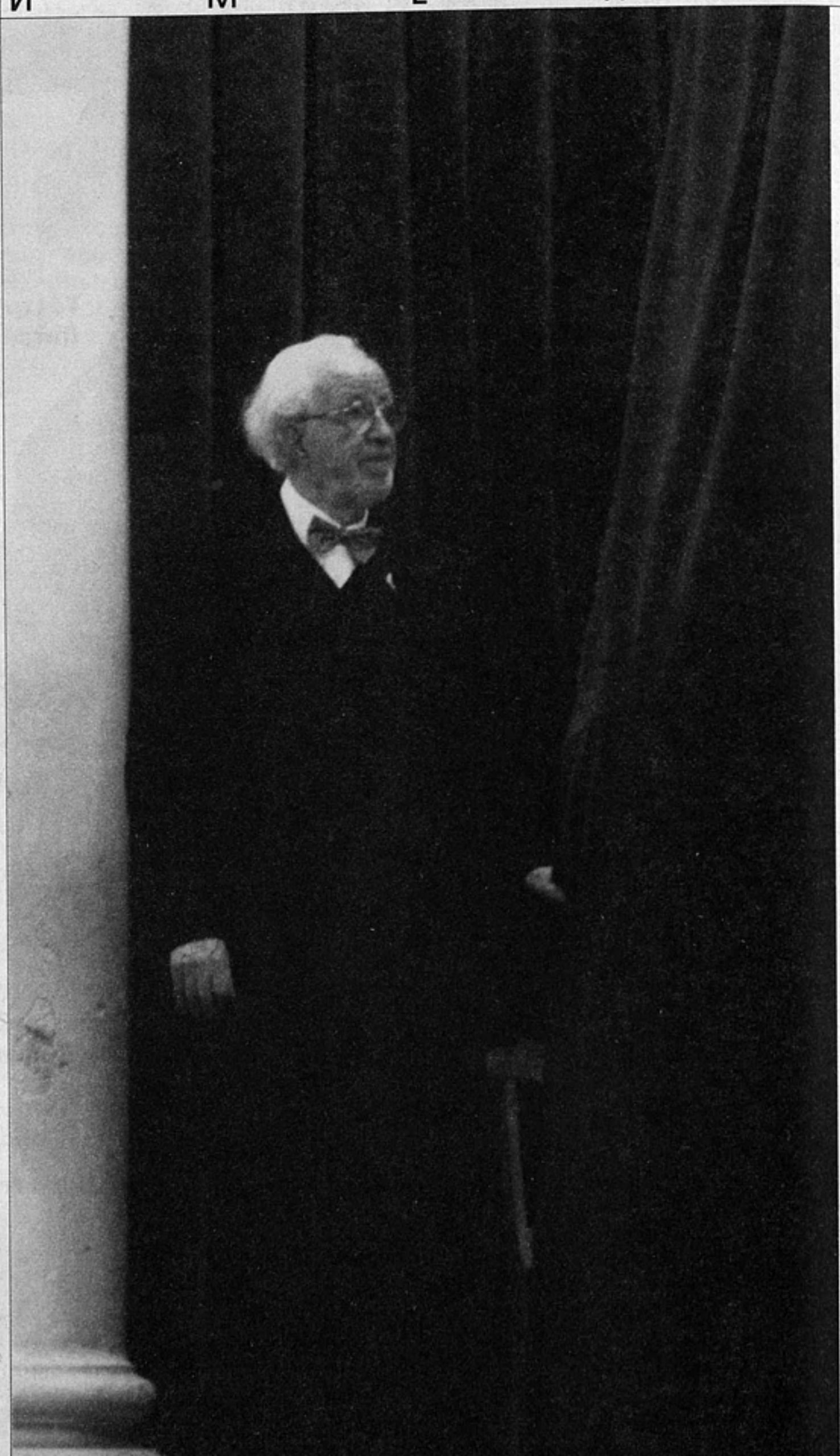
Торговая фирма «ДЛТ»
ул. Большая Конюшенная, 21/23

Магазин «Книги»
г. Гатчина, Соборная ул., д. 4/9

Аэропорт «Пулково-1»

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

И М Е Н А



З.Корогодский

ЗИНОВИЙ КОРОГОДСКИЙ

Печальный оптимист

БЕСЕДУ ВЕДЕТ НИКОЛАЙ КРЫЩУК

Зиновий Яковлевич Корогодский — фигура на петербургском театральном небосклоне знатная, культовая. Театр юного зрителя в Ленинграде 60—70-х годов был местом паломничества не только детей и молодежи, но и всей городской интеллигенции. Географическое пространство между станцией метро «Пушкинская», Загородным проспектом и Гороховой улицей вечерами заполняли люди, спрашивающие лишний билетик в БДТ и ТЮЗ. Так случалось и в других городах и странах.

Спектакль «Коллеги» в ТЮЗе — театральный шедевр. По силе влияния он не обидно превосходил замечательную прозу Аксенова, не говоря уже о фильме. Гитарная мелодия на стихи Ленгстона Хьюза «Подари на прощанье мне билет» собирала нас для нового действия и потом провожала в город, не слишком подготовленными к метаморфозам жизни, но утепленными и закаленными верой в дружбу и справедливость, одарив стилистикой немногословных отношений, иронии и понимания.

Годы эти характеризовались огромным количеством культурных и общественных альтернативных движений. На этой волне, в частности, встретились ТЮЗ и Фрунзенская коммуна. Так познакомились и мы с Зиновием Яковлевичем, пребывая в разных «весовых категориях»: я — школьник среднего возраста, он — главный режиссер знаменитого театра. По первому впечатлению — то ли мудрый раввин, то ли эксцентрик. Подвижный, волевой капитан театрального корабля.

Объяснить феномен Корогодского в нескольких словах невозможно. Поэтому и разговариваем.

Начало. Большая семья

Николай Крыщук. Зиновий Яковлевич, говорят, что прошлое хорошо и плодотворно тогда, когда оно работает, помогает человеку жить. И напротив, превращается в тяжелый груз, если почему-либо отторгнуто от проблем насущных. Хотелось бы, чтобы вы посмотрели на свое прошлое с этой точки зрения: что работает? Тем более, всю жизнь вы занимаетесь проблемами детства, психологией ребенка, театром детства. Вспомните о своем детстве, себя в детстве. Что здесь для вас интересно, что таинственно, плодотворно, а в чем вы себя, может быть, не узнаете?

Зиновий Корогодский. Возможно, я заблуждаюсь, но мне кажется, что я навсегда остался таким, каким был в детстве. Я нес в себе наследство семьи, когда был маленький, потом когда перешел в возраст подростка, жениха, мужа, отца, художественного руководителя театра... Мне кажется, что я и сейчас такой. Может быть, это аберрация, обольщение, но все лучшее, что во мне есть, связано с тем, что было.

Н.Крыщук. Значит ли это, что вам так безусловно нравится собственное детство и вы так нравитесь себе в детстве?

З.Корогодский. Дело не в этом. Просто, вероятно, таков характер — доверчивый, простодушный, не позволяющий мне костенеть, черстветь, становиться академичным. Я ведь до сих пор слыву маргиналом в среде моих маститых коллег. Хотя все регалии при мне: академик, профессор, народный артист, лауреат международной премии имени Станиславского. Но все это как-то не входит в состав сознания. Некоторые считают, что это инфантильность, другие видят игру, маскировку. А на самом деле я всегда был таким, таким остаюсь и сохраняюсь. Не потому, что мне это нравится, а потому, что я почитаю и ценю то, что дороже для всей биографии, и особенно, творческого человека: подвижность, отзывчивость, реактивность, любопытство, желание выиграть в состязании, взять планку... Это все от моего очень трудного, хотя и радостного, и яркого детства.

Мой зритель — это человек от семи до семидесяти. События и переживания детских лет связаны с тем, что происходило со мной во взрослом возрасте, когда я уже руководил ТЮЗом. Я воспеваю свое детство как генетическое начало.

Н.Крыщук. Но в нашей генетике не только ведь замечательные свойства. Все наши мучительные проблемы тоже в генетике, тоже из детства. Мы знаем, как питается этим искусство. Феллини, например. Отношения со сверстниками, с родителями, отношения с самим собой, выбор своего рисунка поведения... Драматическая пора. Мне хочется, чтобы вы рассказали об этом. Да и время было сложное.

З.Корогодский. Драматизм моего детства заключался в бедности страны и в уродстве среды обитания, хотя я вряд ли это осознавал. Жили мы трудно. Я не помню своих сверстников. Помню, что меня не принимали. Потому что был хлипкий, не способный себя защитить, подраться, ответить крепким словом. В семье меня любовно дразнили Суразом — от слова несуразный. И действительно: картавый, к тому же маленький, жиденыш... Сураз.

Родня у меня была огромная. Я был тринадцатый по счету, кого воспитала бабушка (мама была у нее первой). Мама меня воспитывать не могла, потому что училась на рабфаке, была молоденькая и к тому же комсомолка. Родила она меня, когда ей еще восемнадцати не было. И я оказался под защитой огромной семьи дядей и тетей, к которым я шел, когда меня обижали. Они всей оравой мстили тем, кто меня обижал. Хотя во что бы мы ни играли — в «бабки», в догоняшки, в какую-то борьбу, — я всегда был обижен и побеждаем.

Меня дразнили за то, что я играл в куклы, в театр... Но не это осталось в моем чувстве и в моей памяти. Может быть, потому, что уже в это время я был человеком, «отравленным» церковью, цирком, базаром, цыганами... Помню, как вокруг пели, как плакали, как дрались взрослые. Как праздновали, может быть, не красные даты календаря, а семейные: с пельменями, с водкой, с поножовщиной. Все это в меня входило как в банк впечатлений.

Я любил расшифровывать афишные тумбы. Читать я тогда еще не умел. Именно по афишам и научился читать с подсказок бабушки. Любил бродить, когда поздно, рассматривать витрины. Витрины в то время были очень театральные. Все, что сегодня нас восхищает, тогда было в окнах моего Томска.

Хоть ты ешь меня, но у меня не сохранились в памяти какие-то сложные переживания детства. А если сохранились, то они перебиваются ощущением праздника жизни.

Витамин «Ц»

Н.Крыщук. Зиновий Яковлевич, существуют многочисленные педагогические тесты, которые я в своей прошловековой отсталости глубоко, нищенски

и заносчиво презираю. Они претендуют на то, что способны определить интеллектуальный потенциал малолеток, которые всего лишь хотят овладеть небольшой начальной информацией об этом мире. То есть абитуриентов-первоклассников. Высокосознающие себя дяди и тети непременно спросили бы: что общего в словах «цирк, церковь, базар, цыгане»? Я знаю, что я ответил бы им, но также четко знаю, что провалился бы. Что же все-таки объединяет этот ряд?

З.Корогодский. Театр.

Н.Крыщук. Такой, получается, витамин «Ц»: цирк, цыгане, церковь. Так пришел в вашу жизнь театр?

З.Корогодский. Мы жили в старом двухэтажном деревянном доме напротив Спасского собора, в честь которого и называлась улица — Спасская. Меня, может быть, этот собор и спас. Из окна нашей малой комнатенки, которую я сейчас вспоминаю, как залу, я видел этот мой белоснежный, самый памятный, роскошный собор. Рос я без нянек и гувернанток, в таком полусиротском состоянии. Отец не жил с нами уже сразу после моего рождения. Так получилось, что родители, которые любили друг друга горячо и страстно, расстались по причине мезальянса. Мама была из семьи ремесленников, а отец будто бы из другого сословия. Хотя на самом деле тоже из ремесленников — он был пекарь. Но родители отца разрушили этот брак.

Отца я не знал до восемнадцати лет. Я увидел его впервые, когда уже учился в театральном институте на Моховой. Возвращаясь в 45-м году из Германии, он нашел меня. Красивый, большой человек в военной форме, с каштановыми волосами. Представился, назвал меня по имени. Что-то нервное возникло между нами. Он мне подарил несколько кусков хозяйственного мыла, что тогда было совсем не пустым подарком, и несколько пачек галет. Поклялись, что будем теперь дружить и не терять друг друга, но потерялись и не дружили.

Н.Крыщук. Значит, все-таки были в далеком прошлом серьезные переживания и обиды. Отношения с отцом. А отношения со сверстниками? Тут ведь тоже очень много серьезного. Всякий подросток мечтает вписаться в компанию... Можно ли оставаться необидчивым, что такое вообще необидчивость? Свойство характера или сделанный с годами сознательный выбор?

З.Корогодский. Нет, нет! Меня много обижали. Очень обидели, когда отняли театр. Жестоко и без оснований обидели те, кому я служил, с кем был по-человечески и творчески близок. Но во мне нет зла. К тому же я был одарен дружеством. В детстве мама, бабушка, в зрелом возрасте — Ролан Быков, например, Булат Окуджава, ваша Фрунзенская коммуна, и значит, Фаина Яковлевна Шапиро.

Я помню все, что со мной было, особенно когда я был маленький или когда был подростком, юношей. Дальше все немного меркнет и, приближаясь к сегодняшним дням, почти угасает. Но одно, несомненно, ты угадал: так сконструирована душа, что она не умеет хранить обиды.

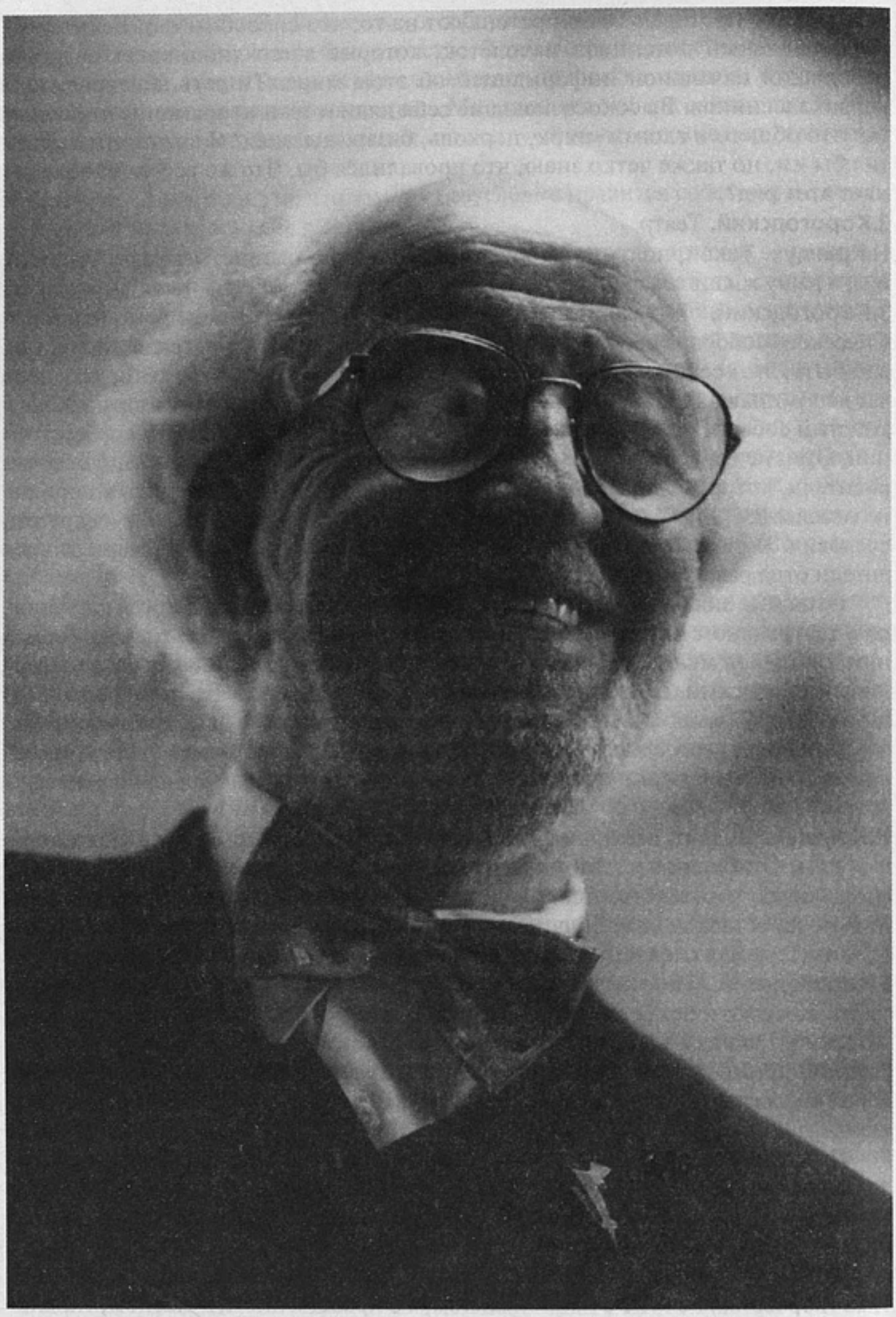
Хотя, в сущности, я всегда был изгоем. Это сквозная тема жизни и сквозная тема творчества. Речь не о национальном, а о нравственном, духовном, типологическом изгойстве. Всю жизнь во всем, что делал, смеясь и веселясь, я эту тему сохранял.

Я и сейчас маргинал. Несмотря на все звания и регалии, я все равно сбоку.

А счастливые годы — двадцать пять лет почти — ТЮЗа. Все было бурно, ярко. Но я к этому относился спокойно. У меня не было чувства победы, торжества. Я удивлен, насколько я оказался глух к некоторым словам. Многого не увидел и не расслышал, «благодаря» фанфарам. И немало наделал глупостей, не желая что-то преувеличивать.

Но изгойство было и тогда, как было оно в детстве, когда меня дразнили и не принимали в компанию, заставляли замыкаться, уходить в собственные фантазии, игры.

Цирк. Это потом аукнулось, когда я сделал спектакль «Наш цирк». Позже был спектакль «Радуга зимой». Так отозвалась моя церковь, мое пристрастие к паперти, ритуалу, когда ты вместе со старичками, взрослыми, исповедующими религию. Я ведь ничего не исповедовал. Мне нравился ритуал, нравился этот



З.Корогодский

театр. Я не называл это театром. Но мне нравилось все, что происходило вокруг, все мизансцены, правила, которые я не мог расшифровать. Я не знал, как называется та или иная театральная (церковная) процедура. Но причастие: выстоять в очереди, подойти к батюшке... А если это еще был архимандрит!..

Я хотел был архимандритом. Почему-то мне это казалось высшим достижением судьбы. А потом выпить волшебного напитка из золотой ложечки...

Все это было роскошно. Мне не нужны были приятели и дружки, чтобы получать удовольствие в одиночестве от тех вещей, которые я переживал в церкви ли, на базаре или среди цыган (мне нравилось, как они гадают, врут, как они одеты, независимы от предрассудков — это какое-то племя, не подчиненное никому и не желающее уступать своей самости).

Н.Крыщук. А «Трень-брень» по пьесе Радия Погодина? Тема рыжего?

З.Корогодский. О, это же история про меня! «Абраша, Абраша, где твой папаша?» Я должен был сказать: «Мой папаша на мамаше делает нового Абрашу».

Я этого, естественно, не говорил, меня били, я убегал, бежал к родне, родня тут же толпой вылезала. Тем более что родня у меня не чистокровная, путаная, перемешанная.

Почему они оказались в Сибири? Все началось с города Канска, где жил прадед, потом дед, потом бабушки. Может быть, это была черта оседлости, а может быть, дело заключалось в причастности к каким-то государственным событиям.

Хорошая у меня была семья: непутевая, шальная, пьющая... Вот, например, возникала драка — до топора. Но стоило бабушке (маленькой, субтильной, хрупкой — ей тогда было около сорока) вмешаться, как эти ее амбалы-сыновья немедленно затихали, падали ниц, просили прощения. Она уходила на кухню, обиженная. А кухня была роскошная. Потому что хлеб пекли сами, котел был вмазан в печь, а там полати, где висят чеснок, лук, валенки, всякая утварь.

Н.Крыщук. И насколько легко соединить вам себя сегодняшнего с тем мальчиком, в котором уже тогда рождался театр?

З.Корогодский. Очень легко. Одно за другое цепляется. Когда ночью бродил около витрин, я же видел, как проститутки искали пару. Я ничего не слышал, только понимал, что идет сговор. Но сговор не только низкий, похотливый, нет. Речь, как мне казалось, шла и о больших чувствах: непременная прогулка вверх по проспекту Ленина (в центре каждого города был свой проспект Ленина).

А витрины! Это ведь тоже театр! Потом и в Лондоне, и в Нюрнберге, и в Нью-Йорке, и в Сан-Франциско, и в Токио — всюду я рассматривал витрины, которые возвращали меня к моему убогому, но очень красочному детству.

Мне повезло, у меня было две мамы: мама, которая родила, и мама, которая кормила грудью, — моя бабушка (она родила мою тетку за полгода до моего рождения).

Я благодарен своей родне. Она — театр. Я показал это в спектакле, который очень люблю, — «Хозяин» по Горькому. Вот эти люди, загнанные в подвал булочной, — мои дядья.

Помню ночи. Раскатывали подстилки и ложились на полу, кроватей не хватало. И начиналось пение. И какое пение! Я сейчас его слышу. То соло, то подголосок, то трио, то все вместе. И все приглушенно, потому что ночь. Кончалось все криком бабушки: «Кончайте, завтра еще хлеб печь!»

Все это помнится гораздо больше, чем пережитые обиды, которых тоже была тьма.

Театральная юность. Товстоногов. ТЮЗ

Н.Крыщук. И вот вы в Ленинграде, поступили в театральный институт, наконец-то попали в свою среду...

З.Корогодский. Я попал не в свою — в альтернативную среду. Это были ленинградцы, все из интеллигентных семей. За каждым тянулся шлейф каких-то художественно-интеллектуальных представлений и знаний. Я в телогрейке, в валенках с калошами, в ушанке... Вместе со мной учился, например, Игорь Петрович Владимиров — уже тогда барин. А я опять сбоку, опять изгой.

Н.Крыщук. Что же вам помогло в таком случае поступить в институт?

З.Корогодский. Только доброта и доверие Бориса Иосифовича Зона, моего профессора. Я это доверие не могу разгадать до сих пор. Не было никаких оснований принимать меня: картавый, кривоногий, не насыщенный никакими знаниями. Любовью к театру — да! Может быть, она перекрывала все недостатки? А может быть, ему напели про меня мои сибирские друзья, с которыми я познакомился в театральной библиотеке в Новосибирске, куда эвакуировали ленинградский институт, и проводил время в их общежитии.

Это тоже был театр. Там и спанье, и еда, которая варилась и жарилась на примусах, и игры, и пение под гитару, да всё еще на фоне какой-нибудь лекции. Я смотрел на всех, как на будущих Ладынину, Орлову и Абрикосова, — как на будущих звезд. Подтекст этой жизни мне был незнаком.

С раннего детства я не знал уродливого социального подтекста. В социаль-

ном смысле я очень поздно прозрел. Может быть, только в пору насилия надо мной, когда меня отлучали от театра. А так я был «совок»: пионерско-комсомольский, искренний, самоотверженный.

Но самоотверженность была необходима делу, которому я служил: театр надо было сплачивать, защищать. Это получалось благодаря моей фанатической преданности времени.

Притом, слава Богу, из-за небанальной жизни до театра, может быть, я не попал в дурной фарватер обслуживания советской власти. Меня по-прежнему защищали церковь, цыгане и цирк.

Н.Крыщук. Между окончанием института и счастливым временем ТЮЗа много лет.

З.Корогодский. Я ведь был членом комсомольского бюро и на распределении должен был показать пример, то есть уехать работать в провинцию. Мы с женой, с которой счастливо живем и до сих пор, выбрали Калугу. Все же ближе к Москве, можно в случае чего съездить и пожаловаться.

Н.Крыщук. Потому что наверху правда и справедливость есть?

З.Корогодский. Ну конечно! Потом я вообще по натуре москвич. Кстати, когда меня гнобил Ленинград, меня очень защищала Москва. Тот же Булат, Белла Ахмадулина, Анатолий Эфрос, Олег Ефремов.

В Калуге я проработал пять лет. Потом мне предложили должность главного режиссера театра в Калининграде. Это было счастливое и плодотворное время. Слух обо мне прошел по всей Руси великой и дошел до Товстоногова. В итоге, преодолев сопротивление властей, он вытащил меня в Большой драматический театр.

Отношения с Георгием Александровичем долгое время сохранялись замечательные, близкие, родственные, дружеские. Нарушились они по моей вине. Я совершил идиотский, детский поступок.

Я уже в то время был в ТЮЗе, куда меня благословил тот же Товстоногов (без его помощи мне бы этого театра не видать). И вот на каком-то семинаре, который я вел, на вопрос, как я отношусь к методике Товстоногова, я ответил, что Георгию Александровичу методика не нужна, что это автократическая режиссура и так далее. По существу, сказал правду, но не в тех обстоятельствах. Не должен я был так говорить о друге и творческом родителе. Это выглядело предательством.

Тут надо сказать, что дело все же было в доносе. Кто-то передал Товстоногову стенограмму моего выступления. А в стенограмме ведь ни нюансов, ни интонации. Я невольно оказался в роли неблагодарного младшего друга.

Вся кампания против меня началась после этого. Прежде хоть и поругивали, но я был защищен Георгием Александровичем Товстоноговым. А теперь нет. Меня стали ругать пуще: спектакли плохие, со сцены ушел герой типа Павки Корчагина... Старались угодить разгневанному Товстоногову. И вот, воспользовавшись напряженной ситуацией, совершили мерзейший подлог.

Меня вызывали в обком. Об этом мало кто знал. У них в обкоме было какое-то другое представление о ТЮЗе — не как о театре детства, юности, то есть театре людей, а как о каком-то функциональном, пионерском, что ли, мероприятии. Меня упрекали в том, что я ТЮЗ овзрослю, эстетизирую. Хотя наш театр имел огромный успех не только дома, но и во всей России, и за рубежом, меня продолжали ломать.

А потом инсценировали изнасилование. Это было настолько ни с чем несообразно! В роли жертвы легче было представить меня, нежели наоборот. Но это был повод для немедленного изгнания отовсюду и снятия всех званий.

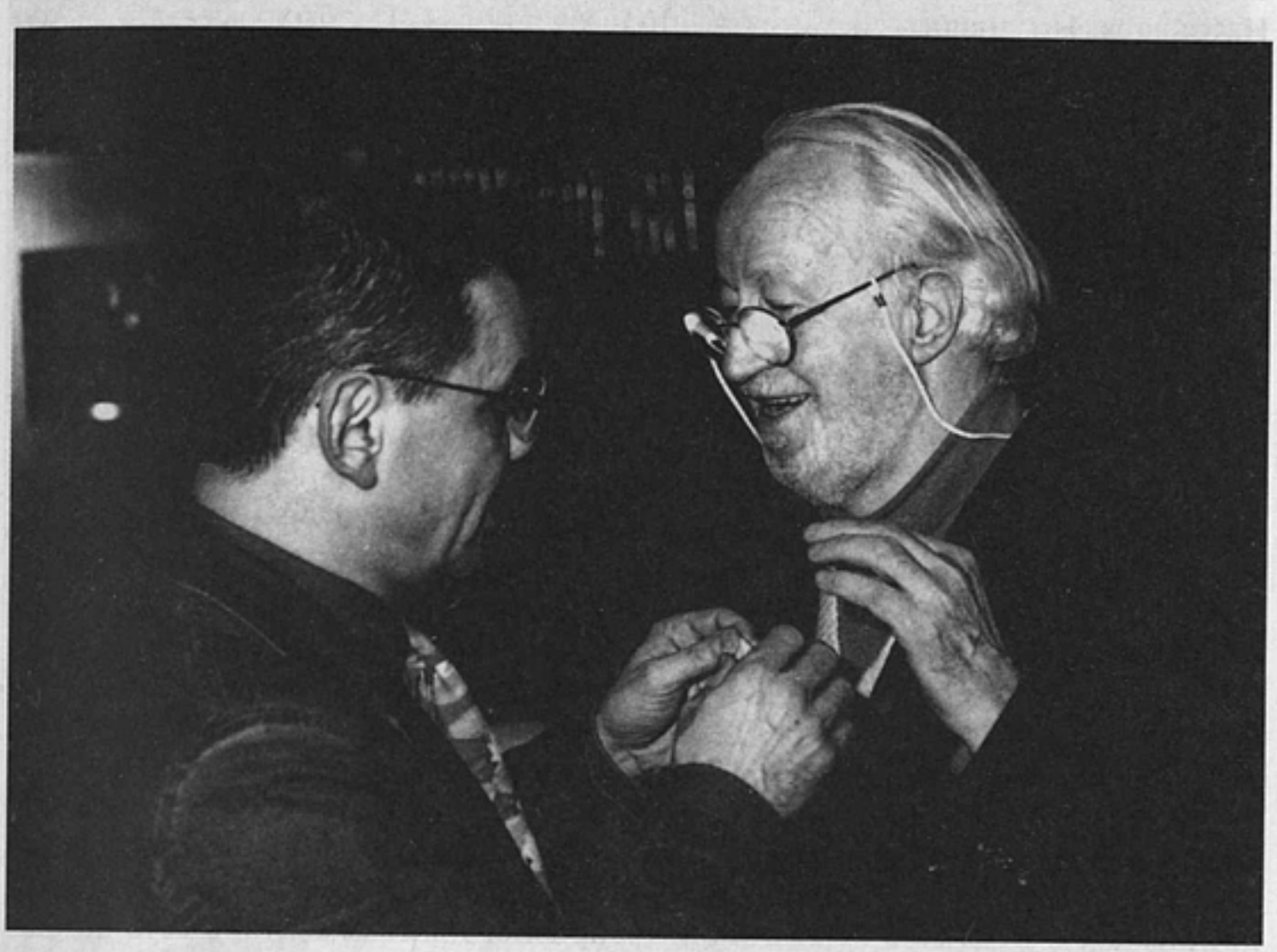
За меня попытался заступиться Кирилл Лавров, но *там* было уже все решено, и человек уже на мое место был выбран. Он потом в течение десяти лет курочил театр и в конце концов по существу истребил его. Я до сих пор не могу войти в этот дом, которому отдал лучшие годы жизни. Дело не в обиде, а скорее, в непроходящей боли.

Не знаю, кто это сделал — персóнально или группа, — но у меня все равно осталось ощущение, что меня отдали, предали свои, люди, которым я был верен и с которыми был близок. Вероятнее всего, просто не оказалось человека, который мог бы возглавить мою защиту.

Это случилось в 1986 году. Меня уволили, судили. Потом, правда, приговор отменили за отсутствием состава преступления, но цель была достигнута: я остался без театра.

Кино. Пока не состоявшийся роман

Н.Крыщук. Но ведь было еще кино. Оно никогда не предлагало приют?
З.Корогодский. С кинематографом у меня долгая история отношений.



К.Райкин и З.Корогодский

Н.Крыщук. Давайте поговорим о них. Большинство актеров — даже из тех, кто обязан кино своей карьерой и именем, — о театре, как правило, говорят с бóльшим уважением и теплотой. Чем это объясняется?
З.Корогодский. Театр — не только родина, но и школа. И для драматического актера, и для актера кино. Каждому важно иногда освободиться, очиститься, вернуться к первоисточнику. Кроме того, театр — дом, семья (не важно, хорошая или плохая), содружество, братство. А кино — временный союз, временный брак. Он может быть сладострастным, но он временный, без особых перспектив на продолжение романа. А театр — роман до последних дней жизни.

Но все это лирические мотивы. Мотивы же художественные, принципиальные: театр — это школа.

Н.Крыщук. А актер, полностью посвятивший жизнь работе в кино, должен испытывать некий комплекс неполноценности?
З.Корогодский. Возможно, они не осознают, как важно иметь свой театральный дом, и поэтому не испытывают никакой ностальгии. Но артист, родившийся в театре, утвердившийся и признанный в нем, после любого успеха в кино или на телевидении будет возвращаться в театр.
Н.Крыщук. Зиновий Яковлевич, я вспоминал сегодня имена ваших учеников, которые нашли свое место в кино. Их много: Георгий Тараторкин, Ольга Волкова, Юрий Каморный, Ирина Соколова, Антонина Шуранова, Александр Хочинский... Все актеры высокого класса. Может быть, привилегия кино в том, что оно отбирает себе лучших театральных актеров?
З.Корогодский. Нет, не совсем так. Кинематограф, вообще, развратитель юных, искатель звезд. Он любит открыть имя, прославить его и сказать: мой актер, я его сделал. Это тешит тщеславие кинорежиссеров. Но начало творческой биографии актера, как правило, годы сценической молодости.

Сейчас изменилась ситуация. Кинематограф и телевидение ищут новые лица. Славу актеру приносит сегодня не театр, ее приносит «ящик». Практически не имеет значения, хорош актер или плох.

Но и хороший актер без кино не может обойтись. Если бы молодой Тараторкин не сыграл Раскольникова, не знаю, как сложилась бы его дальнейшая судьба в кино. Если бы Тоня Шуранова, будучи студенткой четвертого курса, не сыграла княжну Марью, вряд ли нашлась бы ей роль в «Механическом пианино» у Михалкова.

Н.Крыщук. Но, значит, ситуация не столь уж и новая. Так было всегда.

З.Корогодский. Не знаю. Не думаю, чтобы Черкасова и Симонова извлекали из недр театрального училища. Это происходило как-то иначе.

Н.Крыщук. То есть их карьера состоялась в театре, и именно поэтому они были востребованы в кино.

З.Корогодский. Конечно. И так было часто. Армена Джигарханяна взяли не со студенческой скамьи. Взяли хотя и молодого, но уже состоявшегося театрального актера. Мне кажется, после «Разгрома» Фадеева, поставленного Захаровым.

Противопоставлять киноактера и актера театра опасно и неплодотворно. И для того, и для другого важно уметь сохранять себя живым и подлинным в предложенных обстоятельствах, уметь думать на сцене или перед камерой. Как это умеет, например, Олег Янковский. Не только благодаря своей фактуре. Я мог бы назвать много прекрасных актеров, которые заставляют экран трепетать.

Н.Крыщук. И все-таки хочу вернуться к своему вопросу. В кино попадают по причине, скажем так, особенностей таланта или же это дело случая? И вы можете назвать чрезвычайно талантливых актеров, которых кинематограф не заметил?

З.Корогодский. Таких больше, нежели тех, которых кинематограф заметил. Снимают по типажу, по случайным симпатиям, по рекомендациям, или отбирая во время огульного просмотра. Потом уже эти актеры дообразовываются, доучиваются. Ведь есть компании антрепризного ангажемента, а есть компании, в которых создается атмосфера художественного братства. Оно актеру необходимо.

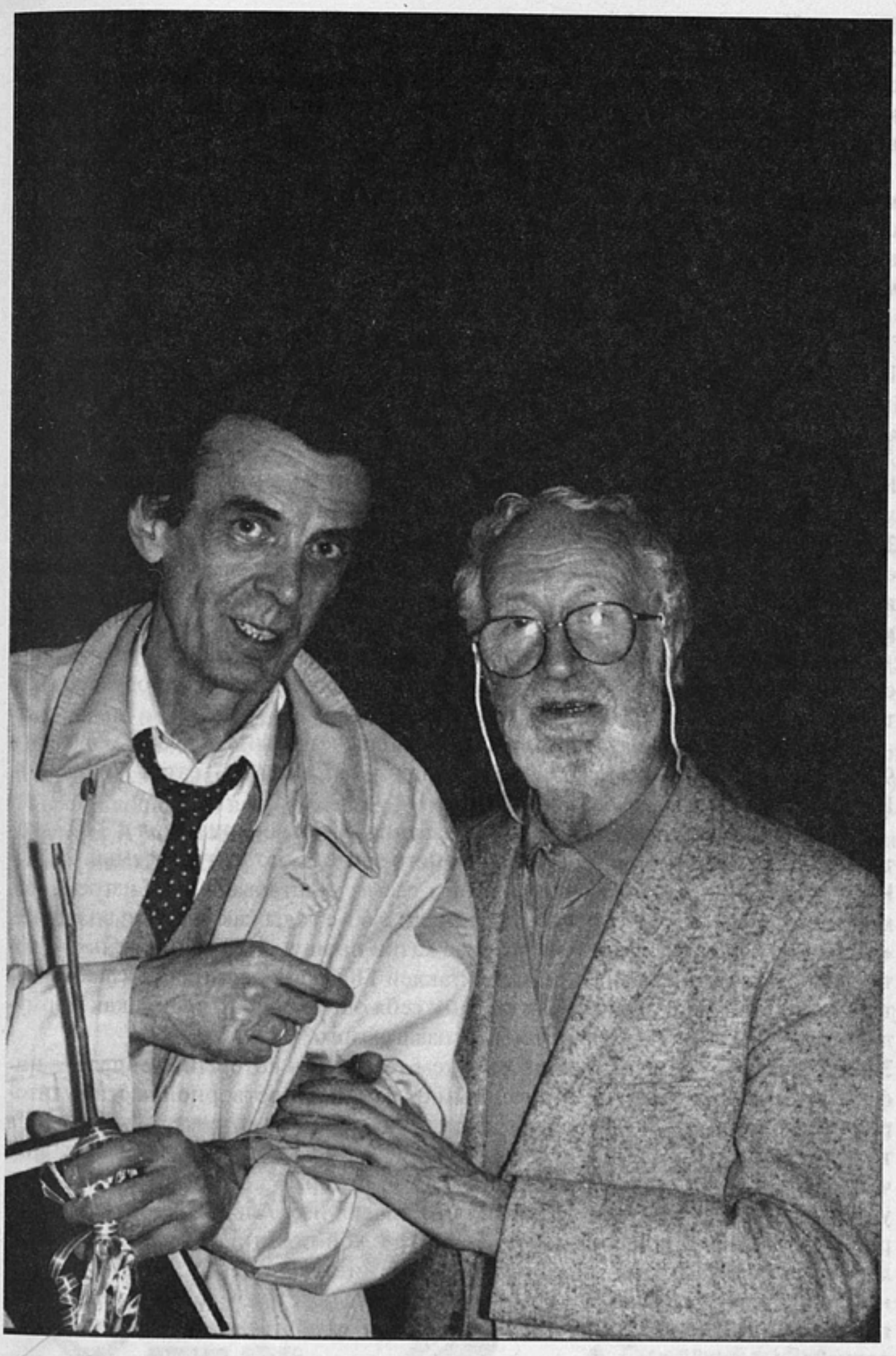
Интересна история с Кулиджановым. Я ему дал Тараторкина, тогда студента второго курса, при одном условии: что он не сорвет ни одного занятия и ни одного спектакля в театре. И Кулиджанов условие выполнил. Юра, снимаясь в «Преступлении и наказании», не пропустил ни одного спектакля и ни одного важного занятия в студии. Кулиджанов понимал зависимость актера от его театральной родины.

Между игрой в кино и игрой в театре нет непреодолимой грани. Хотя, конечно, театральное самочувствие требует укрупнения средств трансляции, а киноповедение нуждается в умном смягчении, адаптации к условиям съемки.

Н.Крыщук. Зиновий Яковлевич, вы ведь и сами побывали киноактером, снявшись в фильме Александра Зельдовича «Закат» по прозе Бабеля.

З.Корогодский. Это давнишняя история. Попал я по рекомендации приятелей и друзей как образец еврейского народа. Роль была хорошая, мне понятная и близкая. Материал я отсматривал, но фильм не видел до сих пор. Знаю, что меня озвучивал Марк Розовский. Поэтому считать эту роль своей мне очень трудно, хотя я ее играл от души, сердечно, и в материале она была очень хорошей. В монтаже, говорят, от меня остались рожки да ножки.

Однако опыт этот был для меня очень поучительным. Во-первых, он у меня вызвал подъем любви к театру, организму серьезному, сосредоточенному не на короткой дистанции, а на стайерской. К театру, который занимается формированием души. А это была такая прекрасная заразительная цыганщина, табор, очень дружный, веселый, занятный, забавный. Но для меня, человека другой профессии, это было не столько завлекательно, сколько ново. Мне было интересно. Я был единственным, кто пытался влиять на молодого, очень хорошего режиссера, пытаясь ему задавать театральные вопросы. Он от них умело отмахивался. У него все надежды были на монтаж.



Г.Тараторкин и З.Корогодский

Но я был в замечательном ансамбле. Здесь были и мои ученики — Оля Волкова, Ира Соколова. Познакомился я и со многими московскими актерами, ставшими мне дорогими. С той же Юлей Рутберг. В общем, это было для меня сладкое время узнавания другого мира и другого творческого общения.

Но надо сказать, что меня очень часто приглашали снимать фильмы. Я обыкновенно отказывался. Не потому, что боялся кинематографа, а потому, что театр — это такой вампир, который отнимает всю жизнь и всю кровь. Невозможно оторваться от него на несколько месяцев. Оторваться — значит потерять.

Однажды, правда, я согласился. Был предложен сценарий Светланы Кармалиты и Леши Германа по «Рикки-Тикки-Тави» Киплинга. Я согласился при условии, что сделаю вариант сценария. И мы сделали такой вариант вместе с

Сергеем Кузнецовым. И хороший был сценарий. Но его сочли некинематографичным и отношения расторгли. Мне грустно об этом вспоминать. Не воплощена была идея, очень ценная и нужная для кинематографа. Я хотел сознательно снимать не постмодернизм, не модернизм, а «Большой вальс». Такой достоверный, подробный сюжет, в который я вплел биографию Киплинга.

Подобных историй было много. Но я продолжаю дружить и с Алешей Германом, и с Александром Сокуровым. Ну, что значит дружить? Я не дружу в застолье, не дружу в тусовочных отношениях, тем более что и они люди нетусовочные. Дружу по близости мироощущений и эстетических ценностей. Сейчас меня хочет снимать Валерий Огородников.

Должен заметить, меня тянет в киносреду. И хочется сделать свой фильм. Того же «Паршивца». Так называется автобиографическая повесть Киплинга. Все находится в стадии отношений и возможного творческого романа.

Театр поколений. Печальный оптимист

Н.Крыщук. Вернемся к театру. Вернее, к тому моменту в вашей биографии, когда вы остались без театра.

З.Корогодский. Спасался я тем, что принялся писать книгу. Тогда еще за мной оставалась дача. Потом и дачу отняли. Но в то же самое время пригласили ставить спектакль в Америку. Времена уже настали другие, не выпустить меня не могли.

В Америке были всякие предложения, в том числе о создании творческого семейного центра. Но мне хотелось домой, и я подумал, что попробую создать такой центр у себя на родине.

Я пошел с этим предложением к Щелканову, который тогда был мэром, и в 90-м году началась история творческого центра «Семья» и Театра поколений. Недавно мы отметили свое десятилетие.

Театр поколений — не случайное название. Я так воспринимал и ТЮЗ, который не должен быть театром только юного зрителя, но театром семьи.

Н.Крыщук. Зиновий Яковлевич, хотя вы всегда чувствовали себя изгоем, мы, молодежь, и вас, и ваш театр воспринимали в 60-е годы как явления знаковые. «Коллеги», «Тебе посвящается», «После казни прошу...», «Трень-брень», «Глоток свободы»... сами эти названия спектаклей ТЮЗа вызовут трепет в любом петербуржце моего поколения. Как вы сами себя ощущали в то время, как формулировали для себя сознательно смысл создаваемого?

З.Корогодский. Я не был согласен с тем театром, в который пришел, — инфантильным, школярским, отлученным от самой плодотворной части аудитории. Детский театр скудеет без юношеской и взрослой аудитории, которая только одна и может дать достоверную информацию о качестве, уровне и значимости театра. Я боролся с культпоходами, которые коверкают восприятие, углубляют стадное чувство. Это было несогласие не с Александром Александровичем Брянцевым, основателем ТЮЗа, а с той практикой, которая сложилась в театре к началу 60-х годов. Она поддерживалась и в Москве инфантильной тенденцией Натальи Ильиничны Сац. У нее был такой тетюшечный театр: перед детьми заискивали, с ними заигрывали: «Ребята, вы не видели Серого волка?»

Я боролся с таким затейничеством, с несодержательной развлекательностью — театр должен быть завлекателен, нести в игре нужную для опыта жизни идею, которую словами не сформулировать.

Театр семьи, на мой взгляд, должен быть многоэтажным: один этаж для самых маленьких, другой для среднего возраста, следующие для подростков, для юношей и, наконец, для взрослых. И все эти этажи должны образовывать Дом.

А ведь мы тогда захватили весь город, он был наш. И потому еще, может быть, мой неосторожный, детский поступок по отношению к Георгию Александровичу так остро воспринимался, что в нем слышалось чувство превосходства. Оно мной не переживалось, но восприниматься так могло: «Ура, город наш!» И мы как бы любимы не меньше, чем лучший театр страны. В то время я всего этого не понимал и даже не задумывался, осознаю все задним числом только те-

перь, как вот сейчас, например, когда нахожусь в ситуации исповеди, что ли. А тогда я жил безоглядно, радостно, хотя, конечно, и очень трудно. Потому что все равно был в тисках: в тисках глупой школы, партаппарата, собственного совкового сознания. Я был предан идеям создания справедливого, естественно, коммунистического общества и ждал наступления коммунизма каждый день. Но все же мое небанальное, дикое и возвышенное детство перешло, вероятно, в мое взрослое самочувствие и, как иммунитет, защищало меня всю жизнь от фальши и криводушия.

Быть может, еще спасало меня то, что я всегда был способен любить. Я любил и люблю своих актеров, своих учеников. Я мог бы назвать сейчас тех, кто стал знаменитым, но не буду. Это было бы несправедливо по отношению к другим. Я всех их люблю, как любят детей, которые уже живут самостоятельно, у которых свои дети, новые адреса, даже новые города.

Учеников у меня огромное количество. Вот сейчас веду двадцать первый класс в Гуманитарном университете. Наберу еще двадцать второй и, наверное, последний. Кроме того, я двадцать с лишним лет руководил Всероссийской лабораторией режиссеров народных театров. Это еще сотни и сотни учеников.

В отношениях с сегодняшними учениками я уже осторожничаю, боюсь обольститься, напороться на предательство. Уже не так доверчив, к сожалению. Хотя печаль моя и сейчас светла. Я остаюсь печальным оптимистом.

Возраст солидный, но я не постарел. Единственно, что экономней расходую чувства. Я ведь всегда любил безоглядно, самозабвенно театр, своих учеников и помощников. Это уходит корнями в детство. Там меня научили любить. Я отравлен любовью. И до сих пор. Но просто сейчас я ее держу на помочах. Уж больно несправедливо со мной поступили.

Я совсем не чувствую в себе угасания творческой потенции. И сейчас мог бы руководить театром (может быть, впрочем, это очередное обольщение?). И время вошло бы в меня не какой-то новизной стиля, а содержательно, существенно. А так я остался константой. Я так себя и называю: я — константа. Я, как улица Росси.

Санкт-Петербург

УНИВЕРСАЛЬНЫЙ КНИЖНЫЙ МАГАЗИН

ДЕЛОВОЙ ДОМ КНИГИ

БИЗНЕС
МЕНЕДЖМЕНТ
ПРАВО
БАНКОВСКОЕ ДЕЛО
БУХУЧЕТ
ИНФОРМАТИКА
УЧЕБНИКИ
СПРАВОЧНИКИ
СЛОВАРИ
АУДИО- И ВИДЕОКУРСЫ
ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ

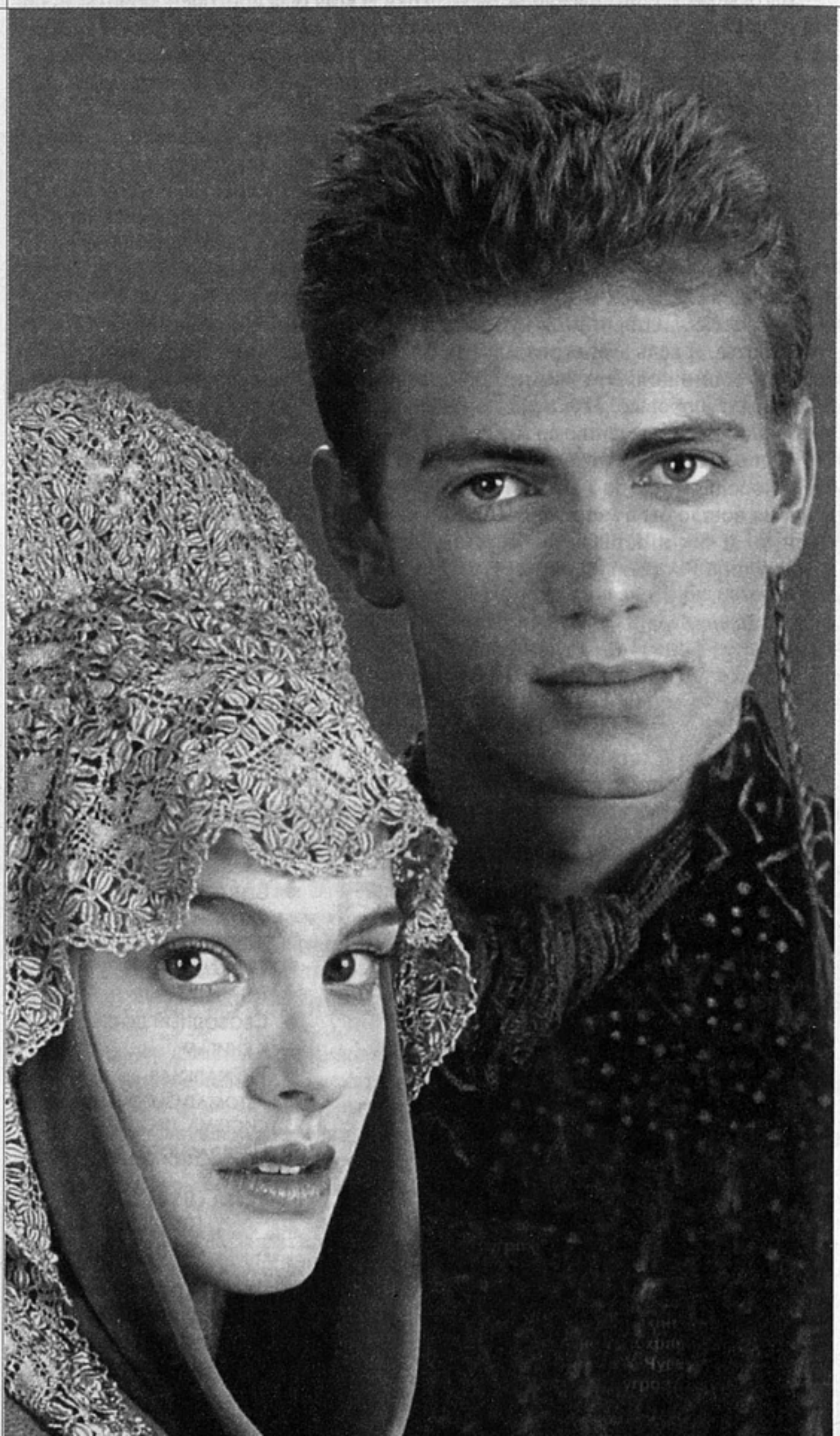
МОСКВА,
УЛ. МАРКСИСТСКАЯ, 9

- БОЛЕЕ 35 000 НАИМЕНОВАНИЙ ЛИТЕРАТУРЫ
- СОВРЕМЕННЫЙ ТОРГОВЫЙ ЗАЛ
- СВОБОДНЫЙ ДОСТУП К КНИГАМ
- УНИКАЛЬНАЯ АВТОМАТИЗИРОВАННАЯ СИСТЕМА ПРОДАЖ
- ПРЕДЛАГАЮТСЯ СКИДКИ

ТЕЛ.: (095) 270-52-17
(095) 270-52-18
(095) 270-52-19

ЧАСЫ РАБОТЫ:
С 10.00 ДО 20.00
ВОСКРЕСЕНЬЕ ДО 19.00
БЕЗ ПЕРЕРЫВА НА ОБЕД

Р А З Б О Р Ы



«Звездные войны. Эпизод II. Атака клонов»

АНЖЕЛИКА АРТЮХ, ДМИТРИЙ КОММ

Звездные войны: политический эпизод

Четверть века назад на экраны мира вышел фильм, полное название которого звучало так: «Звездные войны, эпизод IV: Новая надежда». И эта лента не только подарила Голливуду надежду, но и стала прямо-таки светом в конце длинного тоннеля неудач и разочарований. Благодаря ей Джордж Лукас приобрел статус буревестника идейной и технологической революции 80-х годов, доказав голливудским боссам, что на инфантильных фантазиях можно заработать куда больше денег, чем на «взрослом» кино.

Говоря кратко, созданный Лукасом в далеком уже 1977 году канон блокбастера стоял на трех китах. Во-первых, идейный месседж фильма не должен был превышать разумение четырнадцатилетнего подростка. Во-вторых, фильм был обязан содержать как можно больше сцен с поражающими воображение компьютерными эффектами. В-третьих, картине следовало нести отзвуки актуальных политических событий, модных духовных учений и философских теорий, но — см. пункт первый — в исключительно популярной форме.

И первые «Звездные войны» идеально этому замыслу соответствовали. Если называть вещи своими именами, то это был фильм категории Б, но с большим бюджетом и с применением новейших технологий. Там были аллюзии на ситуацию холодной войны. Там имелись мотивы популярных в 70-е восточных эзотерических учений и цитаты из любимых Лукасом самурайских фильмов, предусмотрительно очищенные от бесстрастной жестокости их японских оригиналов. Наконец, «Звездные войны» действительно совершили революционный прорыв в части технологий, однако использовали их утилитарно, добиваясь всего лишь фотографического «реализма» в показе космических кораблей и галактических баталий.

В ту пору мало кто понимал, что речь идет не просто об успехе отдельного фильма, а о судьбе всей американской кинофантастики. «Звездные войны» прихлопнули старое доброе искусство кино, где постановщики думали об освещении, композиции кадра и актерской игре. В открытую Лукасом электронную эпоху все это отошло на второй (если не десятый) план, а должность режиссера в фантастических блокбастерах надолго свелась к статусу координатора действий съемочной группы и команды мастеров компьютерных эффектов. Не случайно сам Джордж Лукас после успеха первых «Звездных войн» сразу же покинул режиссерское кресло, сосредоточившись на продюсировании и руководстве созданной им компанией спецэффектов Industrial Light & Magic.

Четверть века лукасовская концепция безраздельно господствовала в фантастическом кинематографе. Но в конце 90-х она переживала тяжелый кризис. На смену «папиному кино», утилитарно задействовавшему высокие технологии, приходит новое поколение фантастов, эти технологии не только использующих, но и осмысляющих. Многие из них продолжали линию литературного

киберпанка, кардинально изменившего лицо американской книжной sci-fi. Их мрачные, психоделические и брутальные фильмы, к неприятному удивлению ревнителей семейной фантастики, сразу же завоевали колоссальную популярность у молодежи. Лукас и К° поняли, что пришла пора бороться за зрителей, и пустили в ход тяжелую артиллерию. С большой помпой были повторно выпущены на видео «Звездные войны». За ними последовал первый приквел. И вот сегодня мы наблюдаем вторую серию обновленного цикла — «Атака клонов».

«Звездные войны. Эпизод II. Атака клонов»

Бюджет — 140 миллионов долларов. Продолжительность — 2 часа 12 минут. Почти две тысячи спецэффектов. Стиль — все тот же, имперский, который американские критики прозвали «поп-вагнерианским» и «слоноподобным».

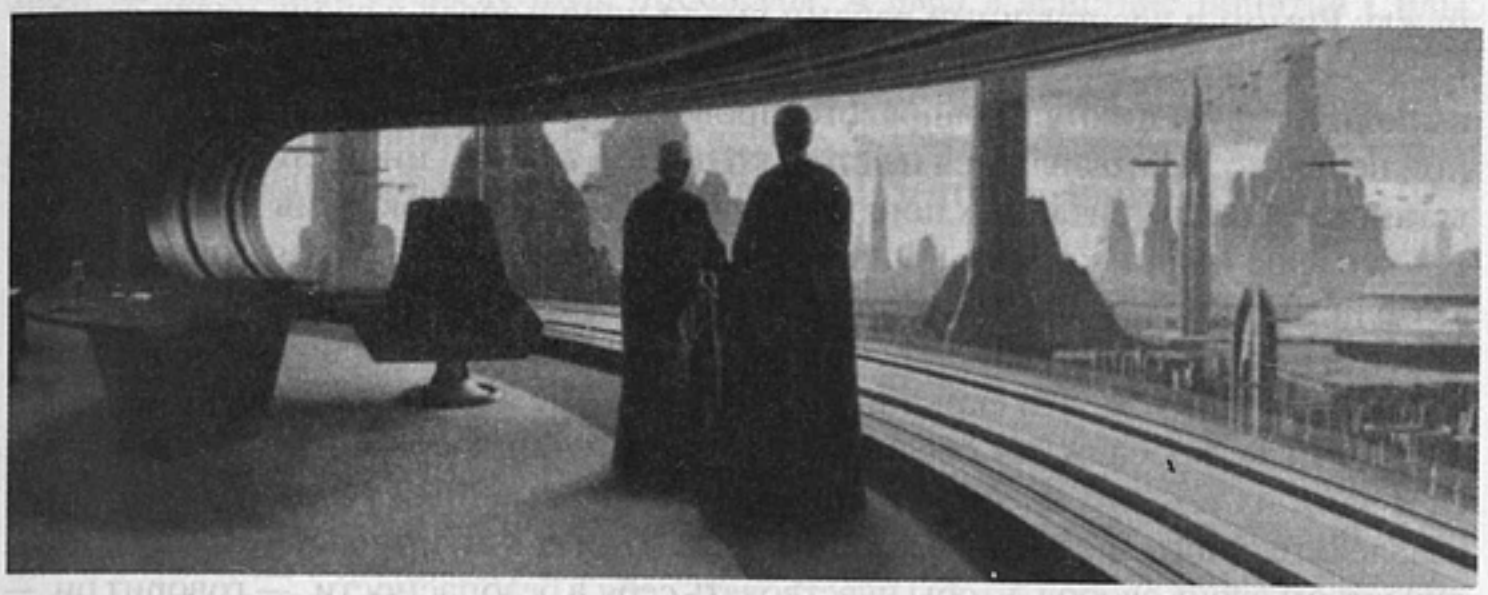
Сразу бросается в глаза, что милитаризованная галактика Лукаса не имеет ничего общего с образом бурлящего современного информационного мира — она будто бы списана с фильмов Лени Рифеншталь. То, что технологический взрыв повлиял на характер современной войны не меньше, чем на характер современного кинематографа, было очевидно еще во время «Бури в пустыне». Теракты в Америке и последовавшая за ними «бесконтактная» война в Афганистане вновь доказали, что сегодня выстраивать композиции с тысячными шеренгами солдат, наступающими друг на друга, — все равно что жить в позапрошлом веке. Однако Лукас, снимая очередную серию о войнах будущего, почему-то не стал задумываться о тех формах, которые приняла война в настоящем, и, соответственно, об их репрезентации в фильме.

На поверхностный взгляд может показаться, что архаичность формы связана с желанием режиссера выдержать общий стиль сериала, не разочаровывать его старых поклонников. Однако, как замечает «Нью-Йорк таймс», на премьере «Атаки клонов» даже преданные фаны «Звездных войн» аплодировали «скорее по обязанности, нежели от удовольствия». Рискнем предположить, что старомодность фантастического антуража этой картины объясняется не концептуальным замыслом Лукаса, а, напротив, его нежеланием выстраивать в этой области какие-либо концепции. В действительности Лукас создавал не столько фантастический блокбастер, сколько политическое высказывание. Фантастическая атрибутика служила помехой прозрачности этого высказывания, а потому игнорировалась где только возможно.

Согласно Фредрику Джеймисону, научная фантастика, детально изображая будущее, остается выразителем политического бессознательного своего времени. Трудно найти лучшую иллюстрацию для этой формулы, чем кинематограф Джорджа Лукаса. Лукас всегда выкраивал «Звездные войны» из готовых штампов и матриц современной политической реальности и в конечном счете заставлял зрителей узнавать за обличьями действующих лиц представителей конкретных политических сил, приучал трактовать политические коллизии через призму собственных кинематографических мифологем. В 80-е все знали, где находится Империя Зла или кого олицетворяют собой благородные джедаи. Конец холодной войны и развал СССР доказал, что джедаи не напрасно тратили силы. Сегодня нет смысла снимать про Империю Зла, ее уже нет на карте. Мир изменился, и у Республики появились другие враги.

Этих врагов и пытается вычислить Лукас в «Атаке клонов».

В трех ранних сериях мы наблюдали процесс объединения разнородных сил перед лицом единого внешнего врага — Империи Зла. Собственно, по таким же законам в конце 70-х годов существовала Америка. Демократы и республиканцы могли сколько угодно поливать друг друга грязью в предвыборной гонке, но в главном пункте — внешней политике — у них не было кардинальных разногласий. Сегодня совсем иная история. После 11 сентября, не только определив-



«Звездные войны. Эпизод II. Атака клонов»

шего новый образ врага цивилизованного человечества (Бен Ладен, мулла Омар и т.д.), но и предоставившего значительные полномочия американским спецслужбам, Голливуд, где последние двадцать лет преобладали умеренно левые взгляды, стал серьезно задумываться о возможных последствиях подобных процессов для демократии.

Поскольку судьба Анакина Скайуокера уже известна всем поклонникам сериала, сегодня более увлекательно следить не столько за его предсказуемым «падением», сколько за тем, как Лукас не позволяет фантастическим атрибутам нарушить его идеальный расклад. Если ранние «Звездные войны» всего лишь эксплуатировали уже существующие политические реалии для большей увлекательности зрелища, то в «Атаке клонов» очевидна попытка режиссера смоделировать возможные последствия нынешней политической ситуации. По сути, «Атака клонов» — самый политически острый фильм из всего сериала, являющийся не столько артефактом, сколько актом гражданского долга.

Разумеется, мы не собираемся отождествлять Джорджа Лукаса, скажем, с братьями Тавиани. В отличие от итальянских мастеров политического кино 60-х, Лукас ориентируется не на современников, а на будущие поколения. Тинэйджеры — его основная аудитория, и именно на нее рассчитано политическое послание Лукаса. И пусть сегодня его зрители не поймут подтексты, заложенные в фильме, — сама модель ситуации прочно закрепится в их сознании, и, придя через несколько лет во взрослую жизнь, они будут уверенно проецировать ее на политические реалии. Как это и случилось после первых «Звездных войн» в 80-е годы.

Подобно большинству американцев, Лукас воспринимает мировые события как бы со стороны. Своим загадочным «сепаратистам» (вызывающим четкие ассоциации с талибами, чеченцами или палестинцами) он отводит лишь роль обманутых некими агентами влияния, вроде демонического графа Дуку, невольных застрельщиков тех новых и тревожных процессов внутри Республики (читай, США и страны Большой восьмерки), которые на сегодня волнуют его в первую очередь. По его мнению, результаты этих процессов уже в ближайшее время будут определять картину жизни внутри Америки — явно не настолько радужную, чтобы безучастно относиться к ней.

«Атака клонов» заставляет зрителя подозревать, что враг таится внутри самой Республики, плетет интриги, дезориентирует джедаев и стремится к укреплению авторитарной власти (что, собственно, и становится единственным результатом «клонической войны»). Похоже, граф Дуку, заявивший Оби-Ван Кеноби, что глава темных сил Дарт Сидиус уже правит Республикой, не врет. Если наши предположения верны, то в третьей серии получивший в связи с вой-

ной неограниченные полномочия глава Сената и должен оказаться владыкой тьмы, чьего лица мы до сих пор не видели. Доверяющий ему Анакин в этом случае автоматически оказывается на «чужой» стороне.

Надо сказать, что по части коллизии Лукас не придумывает ничего нового, чего бы никогда не делал, к примеру, Стэнли Кубрик в своем «Спартаке». Это известная еще со времен Веймарской республики история краха коррумпированной демократии, в которой авторитарный лидер использует угрозу внутреннего врага, чтобы получить неограниченные полномочия. У Кубрика конфликт между Римом и восставшими рабами умело использовал в своих целях сенатор Красс. В «Атаке клонов» граф Дуку, так же как и Красс, ведет двойную игру и выполняет функцию ультраправого провокатора, разжигателя войны, конечной целью которого является не столько победа той или иной стороны, сколько установление авторитарных порядков в Республике. Демократия в опасности — таков пафос «Атаки клонов». Фильм заставляет вспомнить лозунг голливудской активистки демократического лагеря Барбры Стрейзанд: «Не дадим правым выбросить на свалку тридцать лет социального прогресса!» — и не оставляет никаких сомнений в том, что скрытая угроза отнюдь не является призрачной.

Теми же проблемами обеспокоен и Стивен Спилберг — давний друг Лукаса и один из тех, кто вместе с ним создавал современный голливудский канон развлекательного зрелища. «Сегодня люди готовы пожертвовать огромным количеством своих свобод, чтобы чувствовать себя в безопасности, — говорит он. — Они готовы наделить ФБР и ЦРУ огромной властью, чтобы, как выражается Буш, «уничтожить тех, кто несет опасность для нашей жизни». Я понимаю президента и готов отказаться от ряда своих персональных свобод, чтобы не допустить повторения 11 сентября. Но возникает вопрос: сколько именно свободы мы должны отдать? И где проходит черта, которую нельзя пересекать?»

Сознательно или нет, Лукас воплотил в своем фильме парадигму мышления левых, традиционно видящих во всех бедах умышленный заговор властей с целью уничтожить демократию. Следуя этой логике, израильские левые обвиняли Шарона в том, что он умышленно спровоцировал интифаду, Хиллари Клинтон сегодня обвиняет Джорджа Буша в том, что он знал о готовящихся терактах и ничего не предпринял, а Проханов обвиняет ФСБ в том, что это она взорвала дома в Москве. В данном контексте становится не так уж важно, насколько обоснованы эти обвинения, как не имеет значения и колоссальная пропасть, отделяющая интеллектуалку Хиллари от графомана Проханова. Речь идет об общей для них модели мышления, помещающей в основу мироздания теорию заговора. Разница лишь в том, что в Америке эта теория становится основой параноидальных фантастических триллеров, вроде «Секретных материалов», где высокопоставленные «они» утаивают от народа правду о кознях инопланетян, а в России — трансформируется во вполне реальные спекуляции на тему мировой закулисной возни, золотого миллиарда и тайного ордена гэбистов[1].

Следствием того, что в основу «Атаки клонов» были положены мифологемы левых, оказалось отсутствие в ней духовного измерения. Для левых по традиции политика определяет картину мира, материя определяет сознание, а религия есть всего лишь побочный продукт социально-экономических процессов, нечто вроде коллективной галлюцинации. В этом царстве материального правит вульгарный принцип «человек есть то, что он ест», а любая отсылка к альтернативным духовным мирам смотрится анекдотично — на уровне сакраментальной реплики: «Мама пошла искать грибы». Какие именно грибы пошла искать мама Анакина Скайуокера в огненной пустыне, знает, наверное, только Теренс Маккена. Но представить джедаев серьезно помышляющими о сакральном так

[1] Впрочем, свои Прохановы есть и в Европе. Образцовый случай теории заговора демонстрирует опубликованная во Франции книга «Ужасающий обман», где со ссылками на неназванных «экспертов» и «профессиональных летчиков» утверждается, что теракты 11 сентября были организованы не Бен Ладеном, а явились результатом «заговора правых в американском правительстве». Сочинение разошлось тиражом более 200 000 экземпляров, права на него куплены восемнадцатью странами, однако его автор, известный своими левыми взглядами журналист Тьерри Мейссен (недоучившийся семинарист, что характерно) приза «Национальный бестселлер» пока не получил.

же невозможно, как представить Лукаса рефлексирующим, например, над этической проблемой клонирования. Поэтому в новых «Звездных войнах» нет духовного Ордена джедаев, а есть некий межгалактический «ОМОН», туповатый и нерасторопный. Нет и клонов; вместо них — наряженные в униформу клоуны с кастрюлями на головах.

Лукас, впрочем, настаивает на глубоком метафизическом смысле своего зрелища: «Я сознательно пытался воссоздать основополагающие мифы и поднять на их основе современные проблемы. Я ввел в действие понятие Силы, чтобы пробудить у молодых тягу к духовности...» Однако «Атака клонов» доказывает, что для него практически не существует проблемы соотношения идеального и материального, во всяком случае, в том обостренном виде, в каком она представлена в современной научной фантастике, вроде «Матрицы» или «Клетки».

Новое, постлукасовское поколение кинофантастов изначально ставит под вопрос доминирование материального пространства над психическим опытом. Нынешняя фантастика не столько иллюстрирует научные открытия и размышляет об их последствиях для человека — что всегда считалось прерогативой sci-fi, — сколько использует их для построения оригинальных религиозно-философских концепций. В условиях кризиса собственно мистического кино научная фантастика перенимает его функции и начинает оперировать не техническими, а мифологическими понятиями: богочеловек, двойное рождение, смерть и воскресение, путешествие души во сне и т.п. К примеру, «Матрица» является современной техно-спиритуальной редакцией космогонического эпоса, мифа творения, где наделенные божественными способностями демиурги побеждают хтонических чудовищ и создают новые миры. Один из первых образцов такой трансцендентной фантастики — фильм Пола Андерсона «Сквозь горизонт» — по форме был типичной space opera, а по сути готической историей о привидениях и проклятом доме-звездолете, где находится вход в ад. Эта фантастика выносит генеральный конфликт за границу материального мира и исследует природу сакрального, таящегося за новейшими технологическими иерофаниями (одной из которых, например, является Матрица).

Ирония ситуации заключается в том, что Лукас и его беби-бумеровское поколение как раз и придали фантастике тот «глобальный» статус, какой она сегодня имеет. Своим каноном фантастического блокбастера, ориентированного на тинэйджеров, они когда-то заставили весь мир следить за виражами звездолетов и межгалактическими битвами, но при этом похоронили все попытки мистико-религиозного высказывания посредством фантастического кино. Сегодня это «достижение» бумерангом ударяет по ним самим, ибо, когда технология ставит под вопрос человеческую уникальность, любая политическая угроза кажется менее опасной, нежели перспектива утратить понимание основополагающих законов бытия.

Однако нельзя считать беби-бумеров полностью проигравшими этот матч поколений. Его второй тайм еще недоигран. На памяти резкий вираж Спилберга: его фильм «Искусственный разум» хоть и вызвал недоумение у миллионов поклонников режиссера, но критиками был расценен как очевидная попытка переизобретения жанра в диалоге с концепцией философской фантастики, некогда предложенной Стэнли Кубриком и Брайаном Олдиссом. Серьезность размышлений Спилберга продемонстрировал и его совсем новый фантастический нуар «Особое мнение» — экранизация классика психоделической sci-fi Филиппа К. Дика. Теперь ход за Лукасом. Если он не сумеет открыть для себя иные измерения фантастики, кроме прямолинейного политического моделирования посредством кино, — его обновленные «Звездные войны» будут обречены остаться курьезным эпизодом в развитии жанра, попыткой дважды войти в одну реку.

В этом случае, когда через много лет Лукас будет стучаться в ворота киношного рая и вышедшие на стук Чаплин с Хичкоком сурово спросят его: «А что ты, бородатый, сделал для кино?» — он сможет ответить лишь: «Я ввел в него компьютерные спецэффекты». Дай Бог, чтобы этого оказалось достаточно для пропуска.

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Не Тарусский, а Суздальский

СУЗДАЛЬ-2002

«Букашки», режиссер М.Алдашин

В этом году Тарусский анимационный фестиваль кардинально изменил облик, регламент, место жительства и имя, переехав в Суздаль.

В Суздале фестиваль заметно приосанился, потеряв былую камерность, развернулся в плечах. Ежедневные показы, встречи с мастерами, мультпраздники для тысяч детей. Заметим попутно, что в отсутствие детской анимации устроители фестиваля оказываются в довольно сложном положении — из чего, собственно, строить пресловутые мультпраздники? Добрую советскую классику уже и так многократно пережевало телевидение. В итоге детям показывают то, что легче достать, — где мультик, а где и «кинцо», какое под руку попадется.

До нынешнего года в программе фестиваля были *все* фильмы, произведенные в стране за год. Но количество домашнего компьютерного «самодела» стало зашкаливать. И оргкомитет вынужден был объявить селекцию. После отбора в конкурсе авторских работ осталось всего двадцать шесть небольших картин. И среди них существенная часть — заказ.

Именно английский заказ, с точки зрения профессиональных критериев, и стал основной качественной составляющей конкурса. К нашей удаче «пластинка» оказалась долгоиграющей: сначала Шекспир, потом оперы, теперь вот «Анимированные сказки мира». В последние годы «большой британский заказ» продолжает поддерживать на плаву нашу отечественную анимацию, как Ноев ковчег, на котором по паре наших лучших мастеров всех видов и сортов переживают время потопа в российской мультипликации. Н.Дабижа и С.Олиференко, Н.Орлова и Н.Тимофеева, С.Соколов и В.Угаров, В.Петкевич и Е.Марченко, М.Муат и Н.Виноградова, М.Курчевская и И.Олейников работают во славу английского телевидения. И от всей души поблагодарив вовсе не бескорыстных британцев, за скромные по всем статьям деньги получающих не сериальное мыло, а уникальные авторские фильмы, заметим, что уровень всех картин цикла,

представленных в конкурсе, самый высокий, качество — отменное. И оставшаяся без наград южноафриканская сказка Владимира Петкевича «Черепаха, которая завоевала уважение» — тому подтверждение. Выполнена она профессионально и со вкусом, в лучших традициях «Союзмультфильма» — яркое, как лесной луг, живописное творение.

Фильм Валерия Угарова «Мальчик-пастух Тумур» получил награду фестиваля с формулировкой «За артистизм, проявленный в рамках заказа». Не случайно я настаивала именно на такой формулировке. Я бы всех «наших» наградила за мужество, проявленное в бесконечных рутинных схватках с нудными англичанами, перегружающими фильмы текстом, ставящими препоны любому проявлению неординарного творческого мышления, требующими подробного изложения не сути, но буквы. Угаров набил уже руку в борьбе с заказчиками и, несмотря на неравенство сил, всегда выходил победителем. В его послужном — в смысле «заказном» — списке «Волшебная флейта», «Иона», «Волшебная кисточка», «Кентерберийские рассказы». Новая сказка — монгольская интерпретация вечного сюжета «принц и нищий». Смелый мальчик-пастух садится на трон и правит мудро до возвращения истинного наследника. На экране оживает древний монгольский символ: мальчик, несущийся на тигре, держит в руке смертоносную змею. Ориентальная символика, по-восточному изысканный рисунок трещат по швам под натиском яркой палитры, творческого темперамента художника. И этот бурный замес эклектики, подчиненный мастерству режиссера, превращается на экране в красочное, с акцентом на условность и театральность действо.

Вряд ли продюсеры, задумавшие сделать сказку канадских эскимосов о рождении северного нарвала, мечтали лицезреть изумительную ожившую живопись на стекле, которую сотворили режиссер Наталья Орлова и художник Софья Кравцова. Главные герои фильма «Тимун и Нарвал» — лед и снег. Самый насыщенный, сложный цвет — белый — обретает у Орловой необыкновенную гамму оттенков. В этом переливающемся сверкающем пространстве история слепого мальчика обретает объем метафоры. Его тетя — свободолюбивая эскимосская девушка, предпочитающая многодневные блуждания среди торосов и льдов, тюленей и белых медведей мирному быту в юрте. Девушка эта и превратится в финале в нарвала. А ее юный племянник останется на берегу ждать возвращения — нарвала и весны. Вместе с весной к нему вернется зрение.

Царство снега и льда воссоздано на многих стеклянных слоях маслом. Но благодаря сменяющимся источникам света, движению камеры сама живопись обретает подвижность, акварельную прозрачность. При этом густая фактурность масла дарит изображению дополнительный мягкий объем, живопись на экране переливается, разливается в свете, становится бархатной, в ней тонешь взглядом, в нее проваливаешься, как в рыхлый снег.

Формально фильм Андрея Золотухина «Джон Генри — человек из стали» входит в рамки проекта «Анимированные сказки мира», хотя и сделан совместно с американцами. Афро-американская легенда о Джоне Генри — смесь яви и вымысла. Американцы любят героические истории о прошлом. Благо, прошлое у них не такое уж древнее. Вот на этой-то истовой вере в национальный героизм и решил сыграть Золотухин. Простой вопрос о том, как «сказку сделать былью», то есть претворить вымысел в хронику, да еще средствами анимации, спровоцировал единственный ответ: «эклер»! Тот самый «эклер», когда изображение сначала снимается на камеру, потом срисовывается или дорисовывается анимационными средствами, что полвека назад восхищало зрителя, а в 60-е уже вызывало лишь нарекания и обвинения в чрезмерном копировании жизни.

События «Джона Генри» разворачиваются в штате Вирджиния. Рассказ ведется от лица мальчика, будто бы очевидца. Когда он был маленьким, происходили великие события. Конец XIX века — время революции, прогресса, тотального наступления машинерии. Обыкновенная трагедия — вытеснение человека машиной. Исчадие ада и символ прогресса, машина обрекает рабочих и их семьи на голодную смерть. Джон Генри предлагает пари черствым боссам, привезшим некий механизм (похожий на «сибирского цирюльника»). Кто раньше пророет тоннель? Если победит человек — оставят работать всю бригаду. Джон —

«Джон Генри — человек из стали», режиссер А.Золотухин

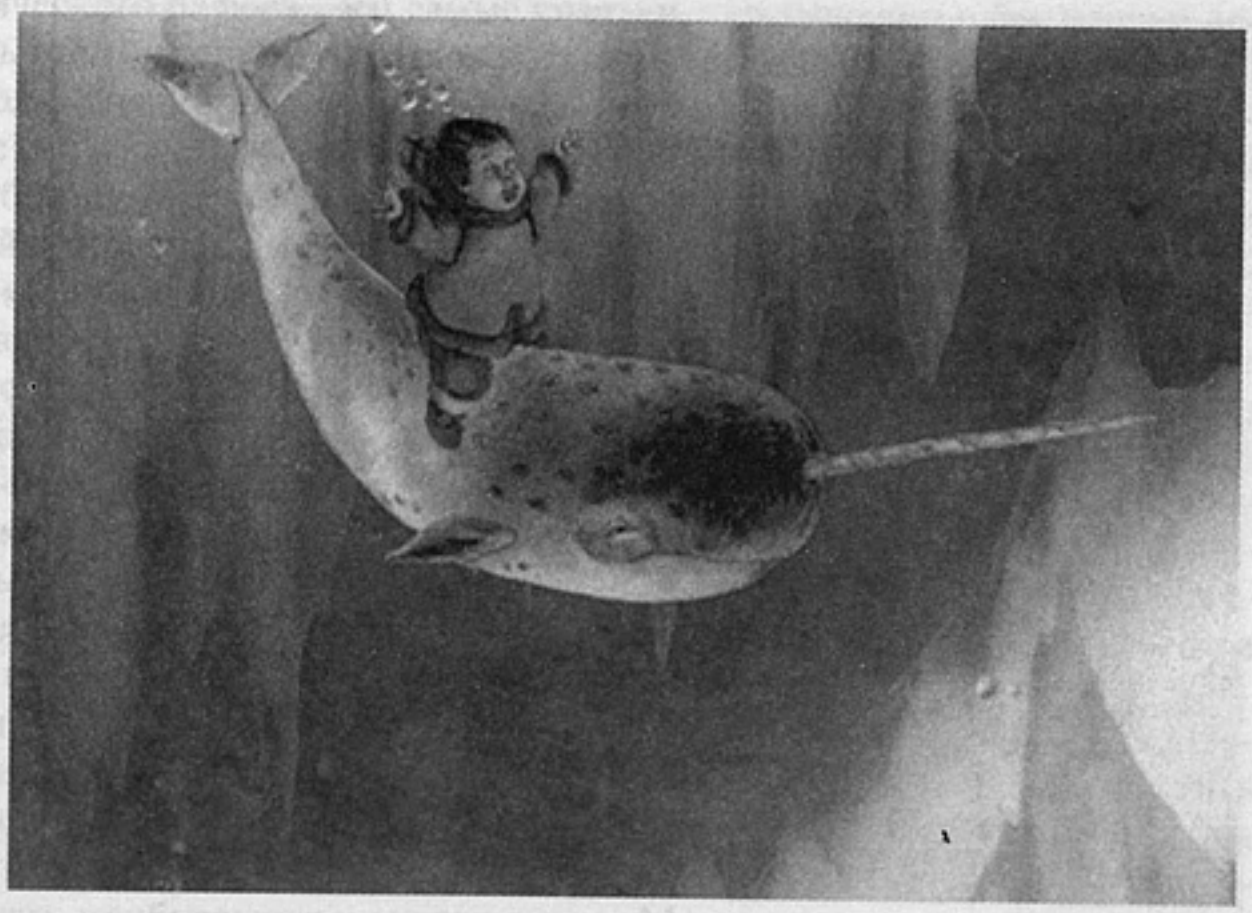
настоящий богатырь. В начале фильма этот темнокожий Илья Муромец выносит из завала израненных подельников. Выносит будто маленьких детей. Во какой здоровенный! Тоннель богатырь Джон тоже роет для прогресса, для паровоза. В общем, сам себе яму роет. Кульминация фильма — сражение Джона с машиной. Битва не на жизнь, а на смерть. Машина не выдерживает и взрывается. Но и богатырь надрывается и в финале погибает. А «дело его живет»: поезда и сегодня мчатся через туннель Джона...

Изображение, сконструированное Золотухиным, завораживает. На первых же кадрах по залу прокатывается вздох восхищения. Красота панорам, пролетов над зелеными лужайками и горными вершинами даже чрезмерна. Гиперреализм? В какой-то степени да. Но лишь в неприкрытом, звонком, творческом его декларировании. Ведь у Золотухина «гипер» — не «квадрат», не «куб» реальности, а тысячекратно увеличенное кристаллом таланта, видением художника изображение мира.

Стилистика определилась сразу как синтез между легендой и документальным кино. Режиссер решил снимать все по законам игрового фильма — чтобы для зрителей степень достоверности была абсолютной. Смотрел много хроники. Хроника определила материал — масло. Ведь капли пота на черных телах лучше всего передавать маслом — так изображение будет более фактурно. Актеров Золотухин снимал на видео в студии на специальном фоне. Джони и его жену играли американцы, все остальные исполнители — екатеринбургские друзья-приятели режиссера. Сотни фаз движения прорисовывал масляной краской на целлулоиде. Потом доводил в компьютере, распечатывал на принтере и снова — на слои, на шесть ярусов. В компьютере собирал сцену заново, все сводил. Работал с движением, мимикой, трансформировал ее, вычищал, колдовал с фонами, с материалом. Вот, например, небо. Бегущие облака. Сами небеса, словно выползающие с экрана и настигающие зрителя. Небо собиралось, как одеяло, — из кусочков зеркал, фольги, обычного целлофана. Режиссер мял его, снимал под определенным углом в движении. Среда, атмосфера, настроение создавались с помощью меняющихся источников света. Отказ от нижнего света стал опорой особой стилистики — возникла воздушность «картинки», будто Золотухин нарушил законы притяжения.

Горы, их очертания, самобытность, фактуру он выискивал в Нью-Йоркском университете в работах художников XIX века. Рисовал бесконечные цепи гор, вершины на целлулоиде. Эти горные каскады дают кадру дополнительный объем и перспективу. Последний кадр закончен за полчаса до сдачи фильма.

Сам Золотухин не удовлетворен результатом, считает, что со спецэффектами его «накололи». Спецэффектов должно было быть много больше, они, как знаки препинания, добавили бы картине тонкости, осмысленности, ярких акцентов. Спецэффекты Золотухин по договоренности посылал из Екатеринбур-



«Тимун и Нарвал», режиссер Наталья Орлова

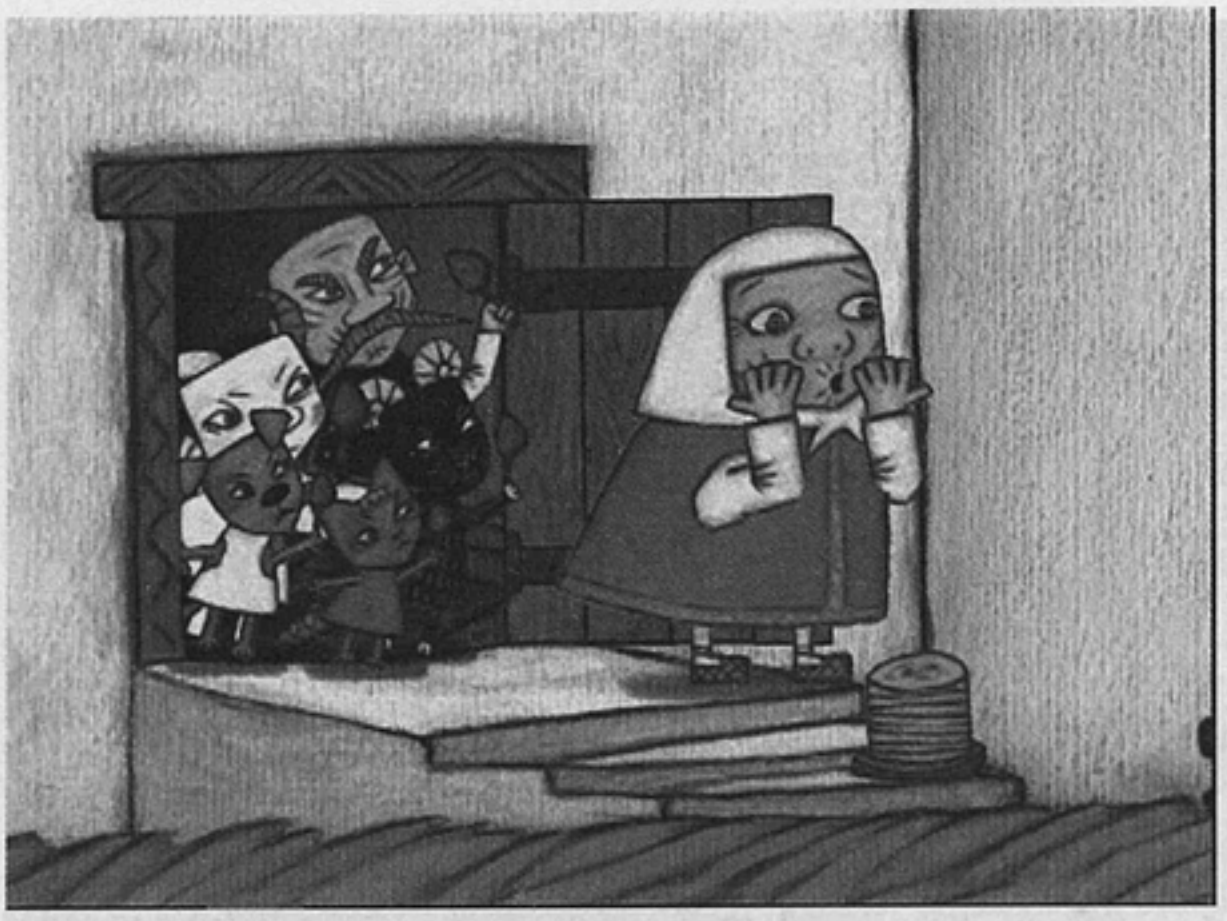
га через Интернет. Но англичане ответили: «И так хорошо». И прислали письменную благодарность за работу.

На тест-показе в Америке «Джона Генри» ни один из зрителей не догадался, что фильм снимал неамериканец. Теперь у Золотухина идефикс — сделать японский фильм, и сделать так, чтобы и японцы за своего признали.

В последние годы излюбленным метражом аниматоров становится миниатюра. Это любовь поневоле: на больший метраж денег не достать. Но и без денег наши асы, наши «левши» выказывают дивное мастерство и сноровку.

«Три поросенка» Николая Богаевского — классический вариант визуального анекдота. Анекдота черного. Фильм сделан лихо, чисто, искрометно. Всего-то две минуты. Поросята, настигаемые Волком, врываются в свой рождественский домик, баррикадируют дверь, содрогаемую от страшных ударов. И слышат: кто-то топает уже по крыше. Находчивые пятачки скорей срывают с кипящего котла крышку. Ба-ах! Это кульминация. За ней следует тихая развязка: под «Джингл бенс» поросята вылавливают из кипящего бульона рождественские игрушки и шапку... Деда Мороза. А в окно их домика печально смотрят три пары оленьих глаз из упряжки геройски погибшего, любимого ребятней белобородого старикана. Автор фильма явно подсмеивается над мультяшными штампами, над расхожими персонажами, сладкой патокой новогодних мультиков.

На том же поле работает и Олег Ужинов. Его «Евстифейка» в альманахе «Мультипотам» качеством юмора, мультипликата настолько превосходит все остальные блоки фильма-сборника, что демонстрируется отдельно. И комплименты получает тоже сам по себе. «Евстифейка» рисован карандашом в жанре откровенного лубка. Старик со старухой, кошка с собакой и домик их карамельно-пряничный словно только что сползли с какой-то деревянной поделки. Плоские по изображению, уютно и ярко разрисованные. Волк вовсе фиолетовый. Глаза желтые, морда квадратная. Разве такого испугаешься? А все туда же. Чувствует, подлец, запах блинов хозяйских и лишь от недоумия норовит самих хозяев съесть. Пока старуха в подполе сметану ищет, прожора всех и проглотит, можно сказать, не прожевав. Летят в пропасть красного волчьего нутра старик с любимыми домашними животными мимо леса ребер. Вот уже «дно» близко. Делать-то что? Старикан давай от отчаяния на балалайке наигрывать, с собачкой да кошечкой поплясывать, чечетку бить, вприсядку ходить. Волк бедолага и взвыл. Брюхо надорвалось — повылетали сердешные: ап! — и за стол рядком. А тут и старуха из погреба выбирается, поругивается: вот, мол, запропастилась сметана. Финал буколический, в духе всей лубочной, ярмарочной истории. Дружная семейка блины трескает. Старуха Волку брюхо рваное большой иглой латает, блинок вывалившийся обратно закидывает.



«Евстифейка», режиссер О.Ужинов

Вот ведь парадокс: в центре ручейки, подпитывающие индустрию, иссыхают, а в провинции то тут, то там обнаруживаются новые анимационные адреса: то Саратов удивит всех пластилиновыми одушевленными панно («Жизнь Серого Медведя» и «Лобо», режиссер Эдуард Беляев), то старинный Владимир ошеломит смелыми экспериментами в области трехмерной компьютерной анимации («Дворик безмолвия», режиссер Андрей Денисенко).

Шестиминутную «Акулу» режиссер Александр Грицаенко делал в Красноярске почти пять лет. История основана на байках корабельного кока. Сидит себе кок, снятый на хоум-видео, на своем камбузе, картошку чистит, про морское геройство и странствия сказывает. И рассказы эти, то ли «морского волка» Врунгеля, то ли очередного Мюнхгаузена, сами трансформируют изображение сначала в «эклер», а потом вовсе в отвязный небрежный рисунок, в динамичное рисованное действо. Самая яркая из баек — история про спасение коком сына короля африканского племени на острове Тумба-Юмба. Про то, как ловко кок чернокожего малыша из акульей пасти выхватил. Да на руках убаюкал. Прямо финал из «Цирка». Смеховое пространство фильма раскачивается между вербальной, «коковой», и визуальной составляющей — откровенной, но не плоской карикатурной графикой. Этот фильм мог бы стать основой для непритязательного, но качественного и по-настоящему смешного сериала. Ау, продюсеры, отзовитесь, пока сами окончательно не превратились в «телепузиков», которыми вместо манной каши кормите население.

Михаил Алдашин оказался на фестивале, как и встарь, победителем. Или почти победителем. Его «Букашки» и по общему рейтингу, и во всех голосованиях жюри выходили на первую строку (хотя Гран-при жюри в итоге решило не присуждать). Когда оттачивали формулировку приза, мне все думалось: «Как бы отметить храбрость Миши, осмелившегося после классического назаровского «Муравья», на котором студенты учатся оживлять насекомых (да и не только!), решиться войти в ту же дверь и взять «вес»? В самом деле, неспециалисту понять трудно, но, в плане одушевления, комизма пластики, точности движения, Назаров во многом закрыл тему, не тему даже, а целый параллельный мир. Что-то оригинальное, а тем паче революционное, остро смешное после «Муравья» сделать крайне трудно. И в частностях (например, в судорожном вскрике гусеницы), и в перекличке с назаровским кино интродукции «Букашек» — панораме по поляне — сходство (цитирование?) очевидно. Но главное, в новом алдашинском фильме есть свежий, новый взгляд на мир ползучих и летающих тварей. И «Муравей», и «Букашки» антропоморфны. Качество это — в назаровском кино усиленное по сравнению с книгой В.Бианки — у Алдашина достигает почти

публицистического пафоса. Эти самые козявки, таракашечки и букашечки явно объелись информацией, начитались газет, насмотрелись телевизора и принимают вполне адекватные меры против подлого человека. Какие только гнусности он не вытворяет: сажает божьих тварей на острые крючки, перерубает их лопатой, губит мухобойкой, садистски развешивает на люстрах смертоубийственные клейкие ленты. В конце концов этот массовый Чикатило сладострастно устраивает «колумбарии», то есть выставки трупиков безвинных крылатых бабочек-красавиц. Никакой жизни от этого исчадия ада в пижаме и тапочках, задумавшего с помощью химического оружия (аэрозолей, таблеток, смертоносных карандашей) уничтожить весь усатый, жужжащий народ. И народ, негодуя, скандируя: «Нет ДДТ!», смело направляется демонстрацией с лозунгами к своему обидчику. Обидчик, не подозревая об этом благородном массовом возмущении, чуть-чуть оступается, и, о ужас, под прессом дьявольской тапочки оказывается вся демонстрация — переливается на солнышке таким разноцветным в крапинку пятнышком на кухонном полу...

Алдашин на восьмиминутном пространстве фильма с нежностью Гулливера творит мир, дарит персонажам портретное своеобразие (тут хочется отметить точную по стилю, рисунку, вкусу работу талантливого художника Валентина Телегина), приключения, взаимоотношения. К нашим насекомым, можно сказать, землякам, прибиваются инопланетяне. «Мы пришли с миром!» — гнусаво заявляют они и, «всем миром», обезумев от халявы, начинают пировать вокруг помойного ведра. Пируют, до тех пор пока «земляне» случайно не проговариваются, как достается им от Человека. Борьба с этим монстром никак не входит в планы пришельцев, и они мгновенно смываются... в форточку. Тут и решают отчаянные смельчаки «земляне» построить свою ракету и улететь в иные, «добрые» края. Долго ли, коротко ли, но ракету смекалистые Кулибины состряпали из тюбика от зубной пасты, батарейки, зажигалки и прочего хлама. И вот уже несется козявка, поджигает запал: «9, 8, 7... 2, 1. Поехали!»

Тут начинается самое интересное. Чистая пластика — темный квадрат экрана — нутро ракеты. В квадрате — десятки круглых и продольных пар белых глаз с черными пуговками зрачков. Ракета мчится вверх — глаза сплющиваются внизу, наклон — сыплются в сторону, удар разметывает их по ракете. И... страшно. Космос не шуточки. Наконец, отчаянный храбрец, которому к тому же срочно надо в туалет, выглядывает наружу с заготовленной фразой: «Мы пришли к вам с миром». Яркий свет слепит глаза. «Дышать можешь?» — спрашивают из его ракеты. «Это солнце?» А что там внизу? Там кухня: чайник, бутылки, ведро, цветок на окне, огрызок яблока рядом с пепельницей — все знакомое, родное... «Родина», — ностальгически вздыхают насекомые. Незабвенная, прекрасная родина. И с высоты «своего положения», то есть лампочки, в которую врезалась ракета, с умилением и любовью разглядывают отечество.

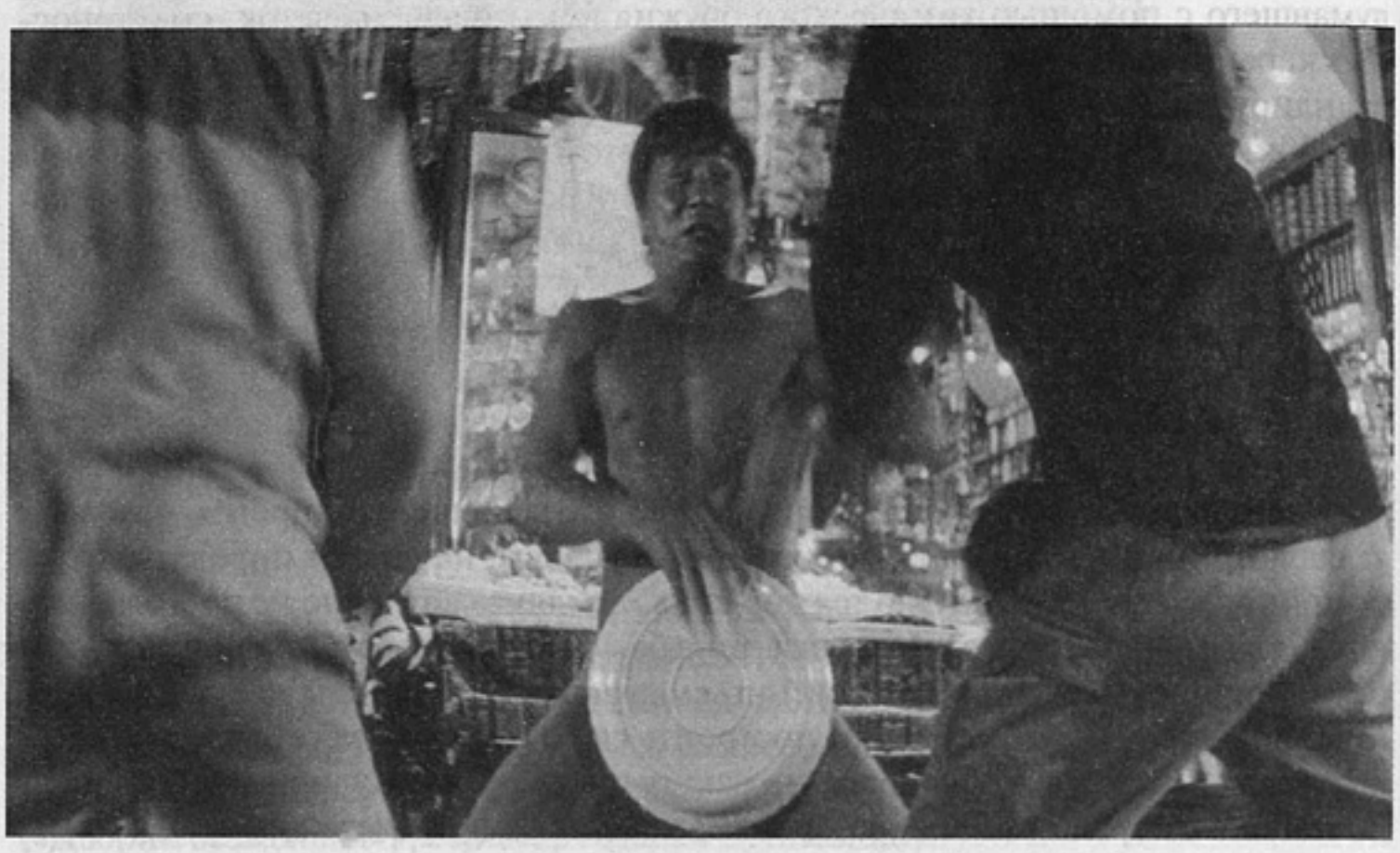
Букашки — они цветные. Синие, розовые, коричневые, красные и зеленые. Веселый жужжащий, цокающий и шуршащий привет летней лужайки нашей кухне. «Букашки» — ласковый взгляд на наш мир.

В картине Алдашина много достоинств: хорошая история, мастерский монтаж, отточенный ритм. Легкий рисунок не зацикливается на натуралистичном портретировании персонажей, скорее, создает мгновенные шаржированные портреты. Фильм искрится запоминающимися репликами, гэгами. К примеру, незабываемы «аттракционы» на швейной машинке: катание на карусели-катушке или — для смельчаков — прыгание на строчащей, как пулемет, игле. Алдашину не лень творить «периферию» кадра, а не только авансцену истории. Эти теплые подробности, тотально «населяющие» экран, создают ощущение атмосферы обитаемого киномира.

Вот этот обитаемый киномир, в котором граница между игрой и жизнью не просматривается, — центральный сюжет Суздаля-2002. Сам фестиваль длился недолго — всего четыре дня. Но впечатления от увиденного-«высмотренного» в его фильмах не сиюминутны и куда как оптимистичны. Ведь из разноликой программы складывается особый метатекст — матрица жизни современной российской анимации, ее живое энергоемкое поле. Еще живое...

ДМИТРИЙ КОММ

Джеки Чан и его двойник



«Случайный шпион»

В своем новом фильме «Случайный шпион» Джеки Чан играет продавца в магазине спортивных тренажеров, мечтающего стать секретным агентом. Неожиданная встреча с частным сыщиком, обещающим помочь герою найти отца, которого тот никогда не знал, вовлекает его в эпицентр международного заговора, где приходится ежеминутно разгадывать опасные секреты, искать спрятанные тайники и спасаться от полчищ головорезов, которые, как водится, принимают его «не за того парня».

Картина эта концептуальна для Джеки Чана. Трудно не увидеть в ее сюжете иронию по отношению к его собственной карьере. Подобно своему герою Джеки всю кинематографическую жизнь, кажется, хотел быть Джеймсом Бондом, нашпиговывая картины цитатами из бондианы, воспроизводя бондовские трюки и бондовскую эстетику (включая многочисленных «девушек Чана»). Какая злая ирония судьбы — британским подданным он был, а вот побывать «на секретной службе Ее Величества» не мог: разрезом глаз не вышел. Бонд был его мечтой — из тех, что никогда не сбываются. Отзвуки этой мечты мы замечаем постоянно: когда, выступая в телешоу, он представляется: «Меня зовут Чан. Джеки Чан» или когда его герой из «Проекта А» произносит сакраментальную фразу: «Я знаю в нашей стране только одного хозяина. Это английская королева!» Сам Шон Коннери позеленел бы от зависти, услышав, с какой простодушной гордостью Джеки выговаривает эти слова.

При этом он, разумеется, не мог не понимать, что даже если бы продюсеры бондианы вдруг сошли с ума и решили сделать Бонда китайцем, вряд ли их выбор пал бы на Джеки Чана, скорее, здесь подошли бы Тони Люн или Энди Лау. Уж слишком непроходимо плебейским был облик нашего героя. Где Джеймс Бонд — великолепное животное, фантазия неудовлетворенного жизнью буржуа, ходячее воплощение «правь, Британия!» — и где Джеки Чан — парень с соседней улицы, обаятельный недотепа, подобно всем простакам считающий себя редкостным ловкачом. В «Случайном шпионе» Джеки, похоже,

---

Эта публикация — вторая часть своеобразной дилогии, посвященной Джеки Чану. Статью А.Артюх и Д.Комма «Джеки Великолепный» см.: «Искусство кино», 2000, № 2. — *Прим. ред.*

свел счеты со своей несбыточной мечтой. Это не первый его фильм в жанре шпионского боевика, но первый, в котором сцены саспенса доминируют над комическим экшном (хотя и его хватает). Подобно тому как «Крестный отец из Кантона» (в нашем прокате — «Мистер Гонконг») был причудливым римейком фильма Фрэнка Капры «Карман, полный чудес», так «Случайного шпиона» можно рассматривать в качестве вольной вариации на тему хичкоковского «К северу через северо-запад» (как известно, именно эта картина вдохновила про-

«Случайный шпион»

дюсера Альберта Брокколи на создание сериала о Бонде и послужила образцом для первых серий[1]).

Как бы ни коробило снобов сравнение Джеки Чана с Хичкоком, между тучным английским интеллектуалом и неграмотным китайским трюкачом всегда существовало определенное сходство — не эстетического, разумеется, а идейного порядка. Хичкок, как известно, очень не любил делать героями своих фильмов полицейских, секретных агентов и прочих суперменов, его истинный герой — рядовой обыватель, средний человек, волею роковых обстоятельств оказавшийся в экстремальной ситуации. «Синий чулок» от психиатрии, влюбившаяся в пациента и променявшая научную карьеру на статус пособницы вероятного маньяка. Священник, услышавший на исповеди признание убийцы. Незадачливые туристы, вынужденные спасать своего ребенка, похищенного шайкой анархистов. Рекламный агент, ставший жертвой неведомых ему шпионских игр. Все они — герои поневоле, «случайные шпионы», выброшенные из привычной среды обитания и, по сути, борющиеся лишь за то, чтобы в эту среду вернуться.

Дипломат Ван Мейер из «Иностранного корреспондента» говорит похитившим его нацистам: «Вам никогда не победить маленького человека, который кормит птиц хлебными крошками». Эта фраза — ключ к пониманию идейной концепции хичкоковского кинематографа. Хичкок часто выступает своеобразным наследником своего соотечественника Г.К.Честертона, превозносившего здравый смысл, практичность и консерватизм «заурядного человека» как главную созидательную силу цивилизации, требовавшего вознести на пьедестал «идеального почтальона, лавочника и паяльщика» и считавшего фамилию Смит самой благородной из всех возможных. Впутавшись в не ими начатую войну, хичкоковские обыватели, так презираемые всевозможными пламенными революционерами и сверхчеловеками (этот тип мини-наполеончиков блестяще во-

[1] Речь здесь идет об оригинальной гонконгской версии фильма. В российский же прокат вышла американская копия, которая почти на полчаса короче оригинала. В ней не только вырезаны все сцены саспенса, но и изменен ряд ключевых сюжетных ходов. К примеру, в оригинале речь шла вовсе не о наркотиках, а о штамме смертоносного вируса! Впрочем, это лишь подтверждает сходство «Случайного шпиона» с фильмами Хичкока: от замены макгаффина смысл зрелища не меняется.

площает Петер Лорре в первой версии «Человека, который слишком много знал»), неожиданно оказываются именно той силой, которая разрушает хитроумные планы самых могущественных и изворотливых противников. Даже в «Неприятностях с Гарри» Хич вовсе не обличает, а скорее, упивается непрошибаемой добропорядочностью своих героев. И что такое его любимые леди-шлюхи, если не гимн пресловутому «буржуазному лицемерию»?

Консерватор в лучшем смысле слова («по натуре я демократ, но что касает-

«Случайный шпион»

ся денег, здесь я республиканец»), Хичкок оказался выбранным историей на роль агента, а лучше сказать, знаменосца в захлестнувшем XX век «восстании масс». С этим связано и его уникальное, не имеющее аналогов в кинематографе умение соответствовать зрительским запросам на протяжении пятидесяти лет. Менялись стили и моды, процветал или рушился Голливуд, но в 60-е фильмы Хичкока продолжали привлекать в кинотеатры тысячи зрителей так же, как и в 30-е. И именно таким агентом — с поправкой на национальный менталитет — оказывается для Юго-Восточной Азии Джеки Чан. (Нужно учитывать, что восстание масс в Азии происходит гораздо позже, чем в Европе, — в 70-е годы XX века.) В 2002 году исполняется ровно четверть века, как имя Джеки Чана служит синонимом колоссального зрительского успеха. Сходят с дистанции американские звезды его поколения — Шварценеггер и Сталлоне. И только Спилберг, которого не случайно называют преемником Хичкока, может сравниться с Чаном по своему коммерческому долголетию.

Джеки Чан, в отличие от персонажей Хичкока наделенный действительно сверхчеловеческими физическими возможностями, должен был прилагать немало усилий, чтобы заставить публику поверить в свой негероический имидж. За исключением «Доспехов бога», где представлен комический вариант Индианы Джонса, он никогда не выступает в первых эпизодах фильмов в качестве супермена и часто выбирает для своих героев нарочито прозаические занятия — хозяин авторемонтной мастерской («Удар молнии»), безработный эмигрант из континентального Китая («Мистер Гонконг»), повар из телешоу («Мистер Крутой»), неудачливый адвокат («Драконы навсегда»), провинциал, приехавший в Нью-Йорк навестить богатого дядюшку («Разборка в Бронксе»). Даже когда он играет полицейского — учтем, что полицейский в конце XX века отнюдь не такая могущественная фигура, как во времена Хичкока, — то делает все, чтобы сбавить «крутизну» своего героя. Так, самым длинным эпизодом в «Полицейской истории» является не финальная драка в универмаге, а тот, в котором Джеки за канцелярским столом пытается разговаривать одновременно по двум телефонам — по одному взывает о помощи жертва изнасилования, по другому какой-то крестьянин требует найти пропавшую корову — и, разумеется, Джеки постоянно их путает. (Этот эпизод был вырезан из американской прокатной версии — не исключено, что как раз из-за его «антигероичности» — и, соответственно, не попал на российский лицензионный рынок. Но в оригинальной версии — она признана как лучший фильм Гонконга 1985 года — эпизод оставлен, равно как и еще несколько других, не менее ярких.) «Полицейская история—2» начинается сценой, где герой регулирует уличное движение, — что может быть менее героического в профессии копа?

Герой Джеки Чана — всегда просто «мистер Хороший парень», маленький человек, втянутый в крутую игру сильными мира сего, но не соглашающийся на статус «униженного и оскорбленного». «Что вам от меня нужно? Я ничего не сделал! Я просто шел по улице!» — отчаянно кричит Джеки-повар преследующим его гангстерам в «Мистере Крутом». Однако повара, автомеханики, продавцы и адвокаты, сидящие в зале, твердо знают: в конечном итоге пощады будут просить бандиты, а не Джеки. Это ведь и про зрителей Джеки Чана некогда сказал Честертон: «У заурядного читателя, быть может, весьма непритязательные вкусы, зато он на всю жизнь уяснил себе, что отвага — это высшая добродетель, что верность — удел благородных и сильных духом, что спасти женщину — долг каждого мужчины и что поверженного врага не убивают. Эти простые истины не по плечу литературным снобам — для них этих истин не существует, как не существует никого, кроме них самих».

Для выполнения этой «миссии» пришлась очень кстати маска комического простака, которую Джеки надел на себя еще в 70-е. Варьируя ее, он мог сколь угодно дерзко снижать героический пафос фильма о боевых искусствах, приближаясь к своему зрителю. Даже самый мифологизированный персонаж жанра — великий учитель, народный заступник Вонг Фэйхун — не устоял, превратившись в симпатичного оболтуса с соседнего двора, волею судьбы, а не по собственной инициативе назначенного отбывать нелегкую должность героя.

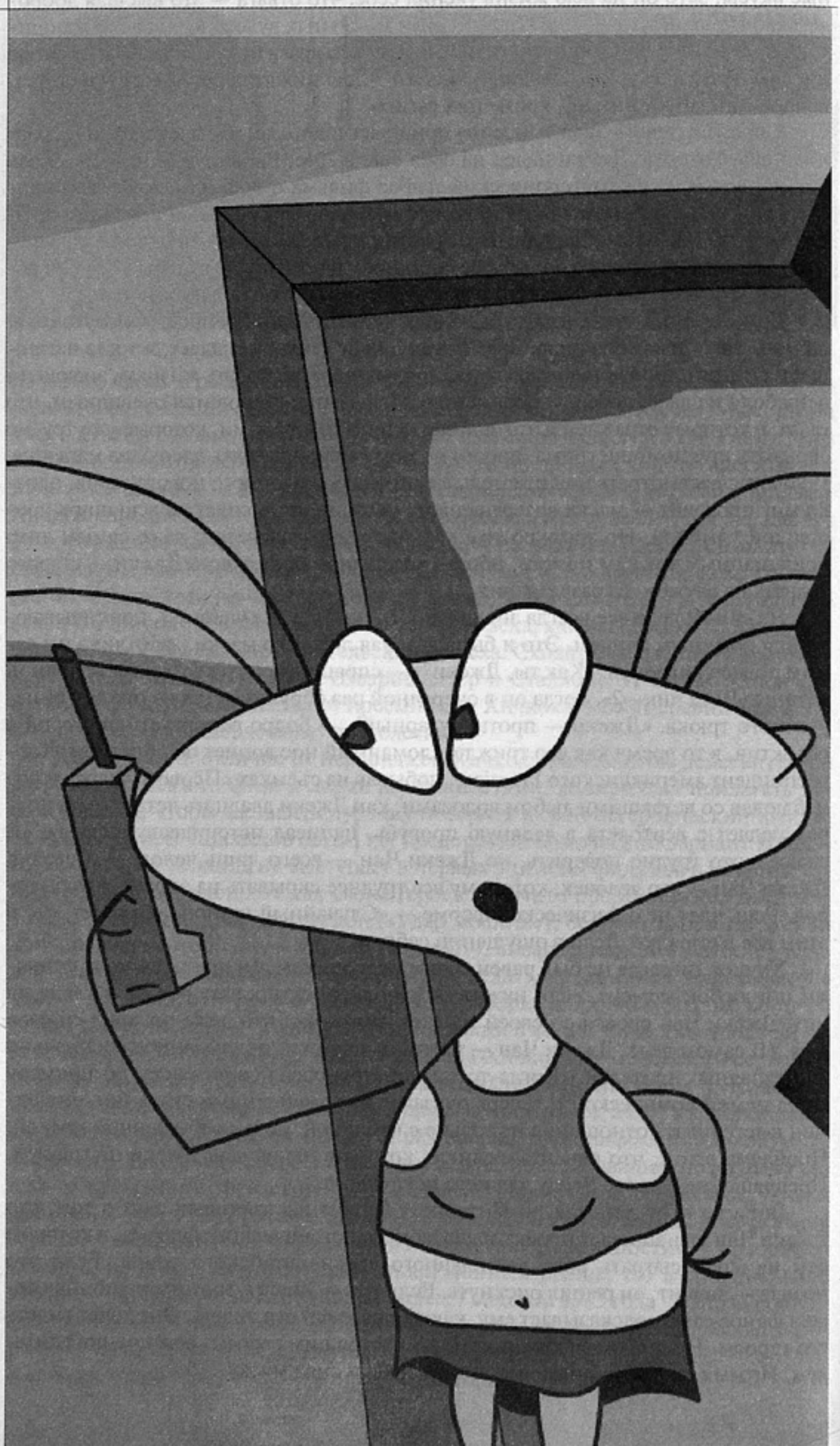
Но последние годы что-то неладно с маской Джеки Чана, и «Случайный шпион» тому доказательство. Временами она на секунду спадает, и тогда на зрителей смотрит лицо усталого солдата, привыкшего рисковать жизнью, знающего цену боли и славе, победе и поражению. И внезапно становится очевидным, что глаза, в которых отражается это знание, и лицо со шрамами, которые уже трудно скрывать при помощи грима, просто не могут принадлежать клерку из магазина. И хочется рассмотреть повнимательнее этого неожиданного нового героя, однако миг проходит — маска возвращена на место и опять сияет во всю ширь простецкой улыбкой. Но зрителю уже как-то трудно радоваться даже самым лихо придуманным трюкам и гэгам, ибо он видел лицо настоящего Джеки — старого солдата на службе его развлечения.

На самом деле все всегда знали, что Джеки Чан — супермен, прикидывающийся обычным парнем. Это и была главная ложь его маски, заботливо им самим поддерживаемая. «Как ты, Джеки?» — спрашивает его кто-то из съемочной группы «Часа пик—2», когда он в очередной раз обрушивается на пол после неудачного трюка. «Джеки — противоударный!» — бодро рапортует наш герой в объектив, в то время как его трижды сломанный нос вопиет об обратном. Корреспондент американского Premiere, побывав на съемках «Первого удара» и понаблюдав со вставшими дыбом волосами, как Джеки двадцать четыре раза подряд падает с вертолета в ледяную прорубь, написал историческую фразу: «Я знаю, в это трудно поверить, но Джеки Чан — всего лишь человек!» Сегодня Джеки Чан — это человек, которому все труднее скрывать на экране, что он герой. Речь идет не о физической форме — «Случайный шпион» убеждает, что с этим все в порядке. Дело в ощущении себя.

Хичкок никогда не был равен своим персонажам, он прятался за их спинами и в любой момент, если нужно, мог подкорректировать ракурс взгляда на них. Джеки Чан сросся со своей маской настолько, что даже подарил ей свое имя. (В самом деле, Джеки Чан — и есть имя маски, придуманное специально для западных зрителей.) Когда-то он конструировал свою маску по примеру звезд немой комической и теперь оказался в схожей с ними ситуации: он должен выстраивать отношения не только с публикой, но и с собственной маской. Проблема в том, что рецепты великих комиков нынче для Джеки не годятся. Превращение в месье Верду для него исключено.

Вот уже пару лет, как по Интернету бродит настойчивый слух о том, что Джеки Чан вынашивает проект масштабного исторического фильма, в котором сам намерен сыграть роль легендарного древнекитайского воина. Если это правда — значит, он решил рискнуть. Если нет — значит, многомиллионная армия фанов сама подсказывает ему, каким она хочет его видеть. Она хочет видеть его героем. Не героем-любовником, но настоящим героем, воином-победителем. Иными словами, она хочет, чтобы Джеки снял маску.

M E D I A



ЕЛЕНА ПЕТРОВСКАЯ

Душа Паутины: Масяня и «новая» искренность

У людей с низким уровнем искренности большая вероятность заболеть онкологическими болезнями.

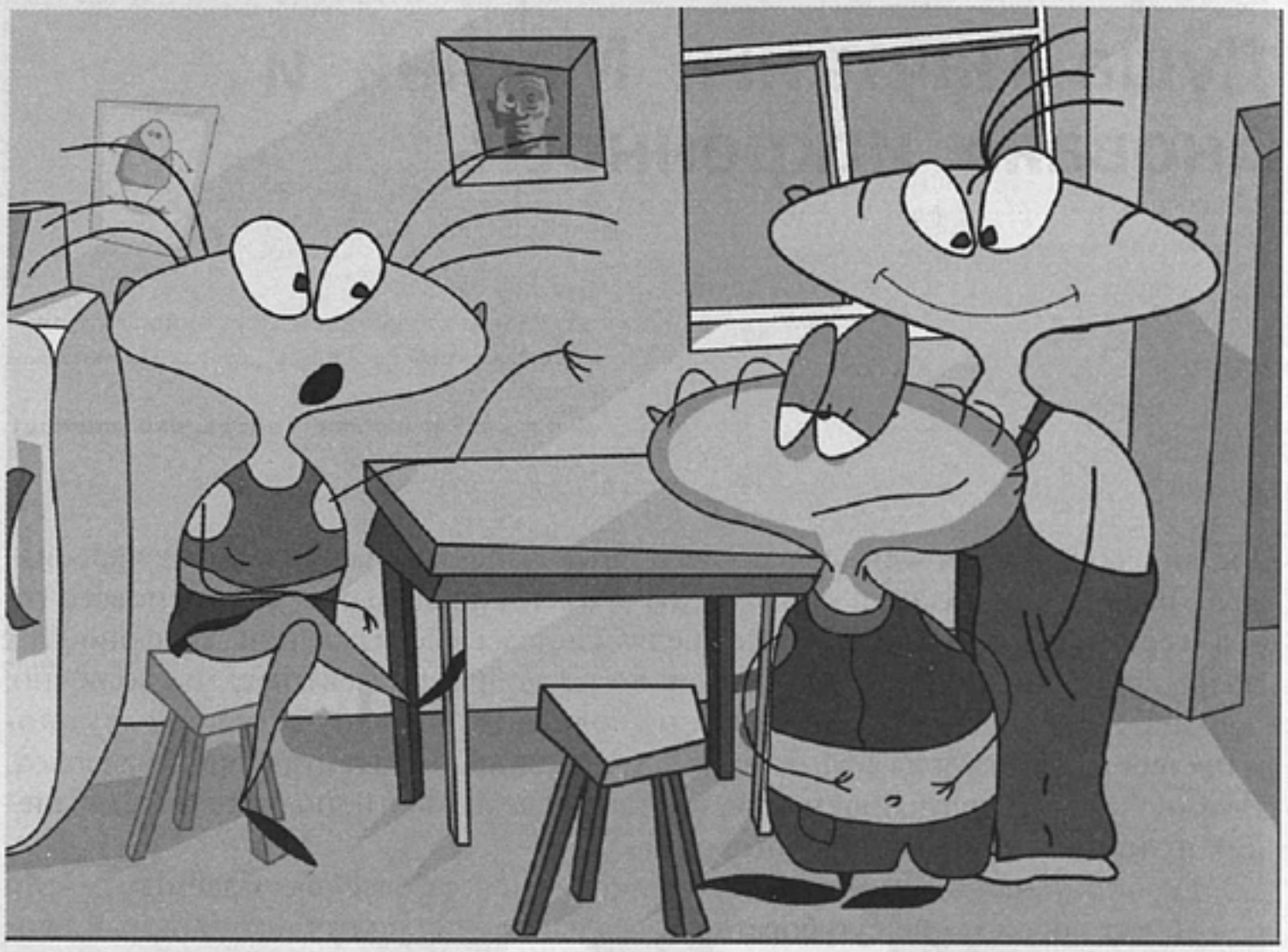
Наталья Ветлицкая (эстрадная певица)

Так ли очевидна мгновенная любовь к иным из новых массмедийных персонажей? Ведь ее констатация приходит из времени после, когда вокруг нового героя (героини) уже функционирует целая система высказываний. На фоне этих сформировавшихся мнений даже как-то неудобно сомневаться: мы, конечно, полюбили сразу, а значит, не могли не полюбить. Однако настоящий «культовый» герой, действуя на аффективное опережение, застает аудиторию врасплох. Именно об этом кратчайшем моменте неопределенности, подвешенности мнений и эмоций и хотелось бы поговорить.

Герой, существование которого становится все более обсуждаемым, — это на сей раз порождение сугубосетевой реальности. Мультипликационный персонаж Масяня адекватно воспринимается только на экране компьютера, а попытки его «потусторонней» трансляции — например, переведение в телевизионный формат — требуют дополнительных технических усилий. (Для того же телевидения качество любой компьютерной анимации остается проигрышно низким.) Стало быть, Масяня благополучно живет в своей родной стихии, не рассчитывая на экспансию в другие СМИ. Но даже при такой природной скромности ее существование наделено обязывающим смыслом: созданная несколькими беглыми штрихами, (анти)героиня возведена в разряд носительницы новой национальной идеи. (Именно так ее интерпретирует один из журналистов Интернета.) С другой стороны, разбитные речи Масяни — не лишенные, надо сказать, горькой иронии — уже послужили поводом для политических разбирательств, и ее создателям пришлось отстаивать независимость любой возможной критики, которая звучала и по-прежнему звучит из виртуальных уст. (О специфически трескучем голосе Масяни поговорим отдельно.) Как же теперь, когда с этим персонажем связано так много, когда дважды локальный феномен — чисто российский и узкосетевой — удостоен внимания западной прессы, когда Масяню наградили фамилией ее создателя и на обоих буквально посыпались премии, как же говорить о ней в терминах того, что предшествует такой объективации?

И все же именно об этом стоит говорить. Ведь момент непроясненности касается не только того, что мы видим. Между прочим, половые признаки Масяни обнаруживаются далеко не сразу — на первый взгляд это просто существо. Существо без возраста и пола, без определенных занятий. Существо, что важнее, без лица. Все, что остается от него в памяти после первого знакомства, — это голос, трескуче-механический, по-особому растягивающий произносимые слова. И только серия мультфильмов, непрерывно создаваемых петербуржцем Олегом Куваевым, позволяет наделить Масяню персональной историей как набором возобновляемых черт. Это женщина, которая носит топ и юбку; у нее есть

друг — «рюкзак с ушами», — такое же существо, но только в синем комбинезоне; она любит исполнять современную музыку (вплоть до попытки зарегистрировать свой маленький ансамбль); она путешествует; она проводит свободное время в барах, компьютерном чате и в мечтах. Иначе говоря, только благодаря сюжетам продлевается «осмысленная» жизнь Масяни. Без них она остается тем, чем и поражает нас вначале, — полной стертостью облика и единственным незабываемым воплощением, каким выступает Масянина речь. Сочный и напевный жаргон, сменяемый трескучим смехом (или разрешающийся в нем).



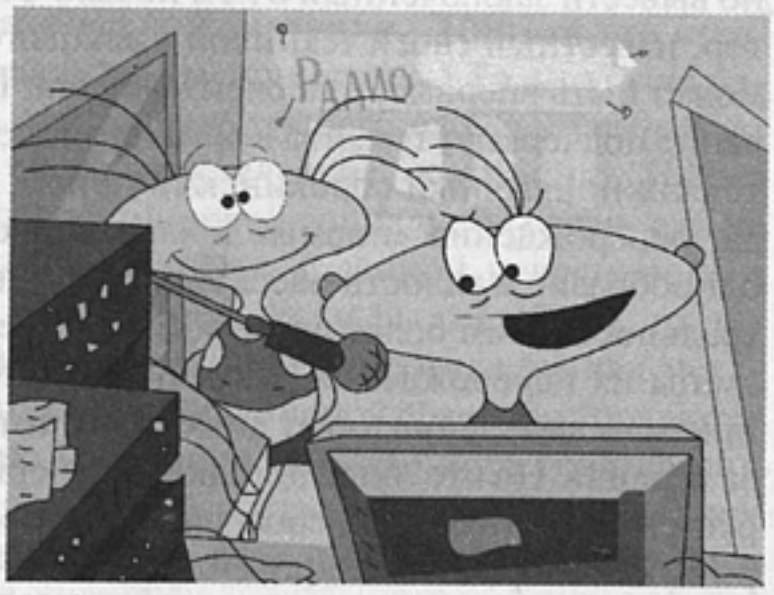
Но такая зрительная стертость как будто неизбежно порождает и первичное недоумение. Именно так мы хотели бы обозначить тот эмоциональный строй, который предшествует манифестации любви (тем более в общенациональном масштабе). Первичное недоумение — вот в чем проявляется настоящая сила этих компьютерных мультфильмов. Масяня действительно застает нас врасплох, захватывая наши эмоции и в то же время определяя их дальнейшее развитие. Она — как феномен массовой культуры — «накрывает» нас в тот очень короткий момент, когда мы ничего — ни контуров самого персонажа, ни вызываемых им чувств — еще не знаем. (Просто на этом этапе нет ни того, ни другого.) Видя «это нечто», хочется — не без брезгливости — спросить: что это такое? Первичное недоумение фиксирует и страх, и удовольствие: оба одинаково покоятся на неизвестности. Первичное недоумение — это момент предельного несовпадения: предложенный нам образ просто не читается. С ним мы не можем себя отождествить. Он остается пугающе незавершенным. Он ничего не проясняет, поскольку сам не прояснен. Это момент разлада перцептивно-смыслового аппарата. Никакой информации, никакого содержания и, уж понятно, никакой любви как кульминации всеобщего признания. (Подчеркнем, что речь идет о первом знакомстве с подвижным рисунком — о Масяне без имени, без личной и публичной истории, о персонаже, сводимом к набору рисованных черт.)

Чем больше понимания, тем выше градус эмоций. (Далее следует краткий обзор компьютерных признаний.) Мы полюбили Масяню за то, что частица Масяни есть в каждом. Что, несмотря на ее развязную манеру говорить и откровенно дурные привычки, она — добрая, хорошая, ранимая. Она — ироник, и в то же время сквозь эту иронию проглядывает искренность. Вот тут и остановимся. Искренность — то, о чем говорилось всегда, но что сегодня звучит как призыв, доведенный телевидением до уровня авторитетной анонимности. (Таковы

частота и непредсказуемое авторство связанных с этим высказываний; их диапазон широк: от Натальи Ветлицкой до Владимира Сорокина, который недавно заявил о своем желании писателя быть искренним. Но о романе последнего, где искренность — недостижимый идеал отдельных избранных, поговорим подробнее чуть ниже.) Однако слово, вырвавшееся в эфир, фиксирует определенную потребность. Эту же самую потребность и выражает наша «героиня». Та пустота, которая приоткрывается в момент исходного отсутствия ориентиров, пассивно и стремительно вбирает содержание. И содержание Масяни — как раз такая искренность. Однако из чего в точности это выводимо? Из реплик? Из смеха? Из иронии? Рисованная девица не располагает напрямую к сантиментам: замечания вроде «милая мордашка», сделанные под влиянием любви, явно к ней неотносимы. Другое дело, что этот персонаж функционирует так, что позволяет не столько видеть самого себя, сколько предугадывать и реализовывать общественные ожидания. «Милая мордашка» — это не лицо Масяни, но то лицо, которое так хочется увидеть. И, стало быть, которое и вправду видится на фоне длинного эллипса с улыбкой, моргающими глазами и несколькими нитками волос на голове. Возможно, в «самой» Масяне есть даже что-то отталкивающее, но парадокс заключается в том, что «самой» Масяни-то и нет: «пустота» мультипликации мгновенно чем-то заполняется. Ее заполняют проецируемые на Масяню *пред*чувствия. Они суть наша утопия — искренности и доброты.

Но не всякий герой обладает необходимой для таких проекций материальной базой. Нам думается, что именно изобразительный минимализм Масяни, невозможность ни увидеть, ни вспомнить с доскональностью ее лицо, а также речевой шлейф, сопровождающий восприятие всего анимационного цикла, — вот те элементарные стропила, на которых и покоится достраиваемая каждый раз в воображении Масяня. Масяня — это род идиомы, образованной сочной речью и несложной, в сущности, картинкой. Это хлесткое слово, несущееся из бездонных глубин Интернета и завораживающее тем, что в нем соединились все местные идиолекты — дискурсивные потоки чата, неторопливых форумов, бесчисленных многостраничных сайтов. Это голос самой компьютерной сети, веселый и циничный, в меру механический, в меру напевный. Голос очеловеченных технологий, их одомашненный зов.

Интереснее, впрочем, другое. Действуя как лакмусовая бумажка, мультипликация выявляет некий коллективный запрос. Повторим: это запрос на искренность. Однако западная пресса фиксирует в Масяне нечто противоположное, а именно почти оголтелый цинизм. Тут не приходится говорить о «непереводимой игре слов». (Хотя попытки передать Масянин вокабулярий на иностранных языках считаются и в самом деле неудачными.) Этой игры нет хотя бы потому, что считываются целые сюжеты. Скорее, мы имеем дело с двумя сторонами искренности. С искренностью, которая стыдится самой себя, а потому рядится в разухабистые выражения. С искренностью, которая обнаруживает себя не иначе как через насмешку. Словом, с искренностью, которая себя же отстраняет, чтобы на время остаться неопознанной. Эта иронизирующая над собою искренность совсем под стать Масяне: чтобы определить ее в качестве таковой, необходимо присмотреться. Вернее, нужно уви-



деть и забыть, чтобы остался след одной лишь интонации. Очень часто, когда ситуация выглядит довольно неприглядной, как говорилось выше, циничной, ее комментирует («снимает») узнаваемый Масянин смех. Смех вместо реплики, вместо морали. Как знак того, что все мы понимаем, о чем, собственно, речь. (Приведем простой пример. Масяня выслушивает откровения подружки, приговаривая с характерной интонацией: «Да что ты говори-и-ишь!» А потом заявляет: «Чисто физический секс меня не интересует, я вот обязательно думаю, что всегда должно быть какое-то *чув*ство, какое-то *чув*ство... (*Пауза.*) Ну я не знаю: например, накуриться вместе или напиться...» (Вот он, момент «цинизма». И даже «пропаганда» наркотиков и алкоголя. Но за этим следует новая пауза и, главное, кульминационный в смысловом отношении смех.)

Мы уже говорили, что Масяня — по существу персонаж иронический. Ее ирония способна возбудить политиков. Отсюда и упомянутый скандальный эпизод. Масяня в случайной роли гида, произносящая пламенную речь о задрипанных жемчужинах питерской архитектуры (только сказано сильнее), была воспринята как реализованный социальный заказ, нацеленный против губернатора. Вряд ли эту речь кто-либо заказывал. Важнее, однако, другое: сам факт включения этой речи в политический контекст говорит о том, что ее слова содержательны, что в них узнают себя не только пользователи Интернета, но и те, для кого Масяня не существует по определению. И это вновь очередной извод все той же искренности — на сей раз в виде попадания в незапланированную цель. При этом важно подчеркнуть, что цель эту как раз и создает Масяня, что героиня анимации кристаллизует, проявляет, выделяет тех, кто на ее слова готов откликнуться уже не понарошку. Масяня задевает. Она заставляет реагировать всерьез, вступать с собой в полемику. Но провоцирует она потому, что провокация (и в том числе ирония) оказывается действенным проводником прямой — предельно искренней — эмоции.

Искренность становится теперь и темой. В своем последнем романе «Лед» Владимир Сорокин устами главных героев учит читателей «говорить сердцем». Правда, путь к сердцу поистине тернист: чтобы убедиться в способности отдельных голубоглазых блондинов говорить на бессловесном языке, нужно не просто сотрясти им грудь ледяным молотом, но и понять, что они «пустышки», ясное дело, — отбракованный материал. Мы не будем предлагать возможную интерпретацию романа, как не будем обсуждать, из чего и каким образом можно вывести заключенный в нем посыл. Ограничимся констатацией того, что автор, известный своей техникой языкового коллажирования, как будто снова, а может быть впервые, озабочен фабулой. Перенос акцента на тему, на повествование подчеркнут тем, что в романе смоделирована ситуация «минус-приема» — то есть привычный сорокинский прием, прием эффектного стилевого перепада, перерождения «нормы» в «аномалию», здесь отсутствует. Язык повторяет однообразие и вялость масскульта. Речь доведена до уровня неразличимой нейтральности. Тем более рельефно выделяется сюжет — поиски братьев и сестер, этапы их перерождения. Конечно, можно утверждать, что и это, в сущности, прием — выведение в свет дня скрыто тоталитарного характера самого «дискурса сердца». Но это лишь догадка. Подчеркнем: именно сегодня снова активизируется старинная (религиозная) метафора, и именно Сорокин предлагает говорить/не говорить на сокровенном языке. За вычетом всех досужих рассуждений остается вот что: в каком бы виде нам ее ни подавали, но искренность — это то, чего желают если не сердца, то уши. Однако искренности (справедливо) перестали доверять. (Походя заметим, что поклонники Сорокина, видимо, не без влияния момента, совершают потрясающий кульбит. Если раньше, говорят они, существовала дистанция между автором и персонажами, то теперь она исчезла и призыв Сорокина «говорить сердцем» — это искренний (!) призыв. Ясно, что при таком истолковании втуне остается изначальная интрига: все кареглазые брюнеты и часть самих «арийцев» суть прирожденные, а стало быть, легализованные, мертвецы.)

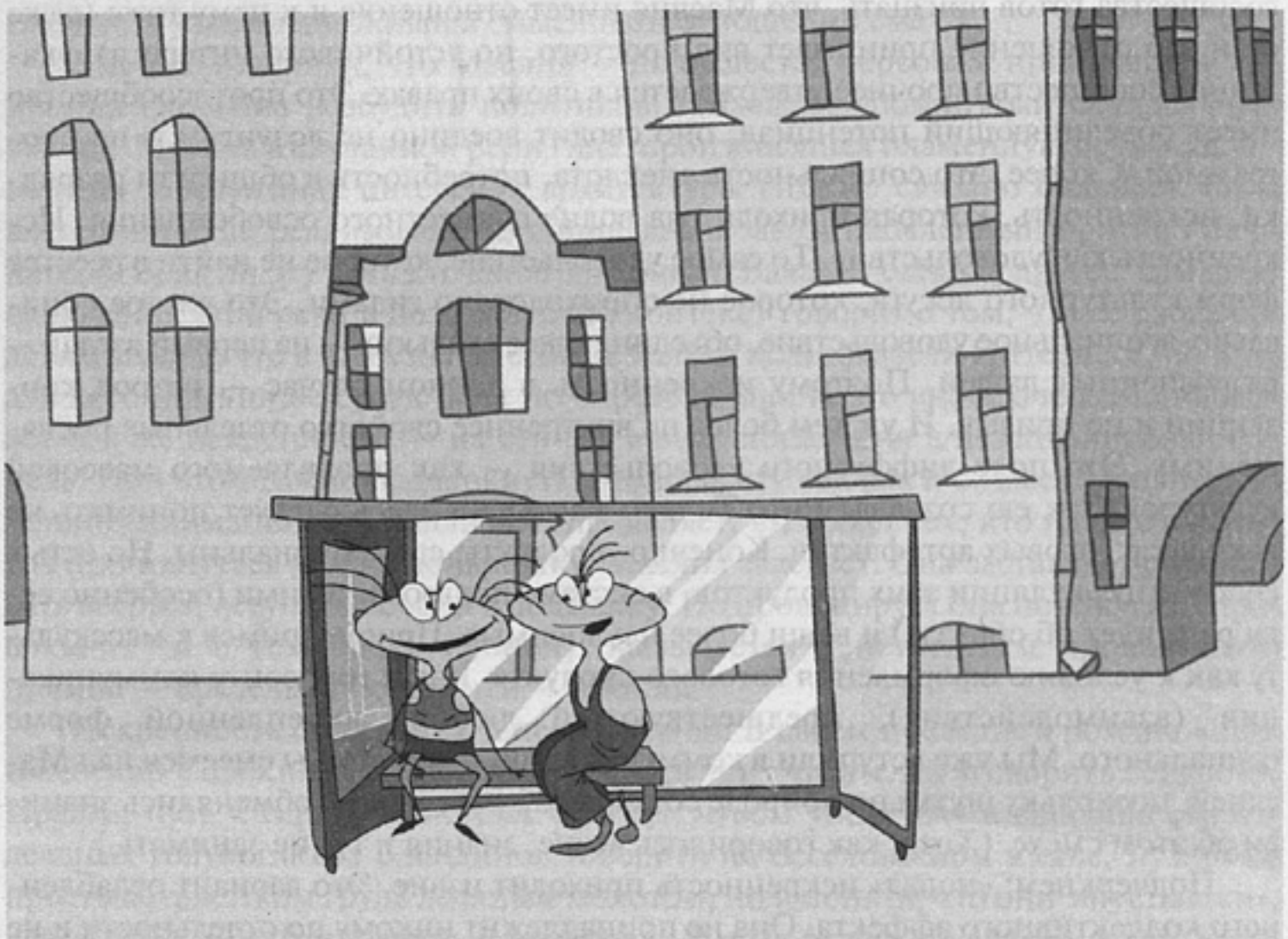
Впрочем, надо признать, что искренность Масяни совсем другого порядка. Это не попытка вывести на чистую воду «сердечный разговор», указав тем самым на его обреченность. В то же время это и не простодушная «прямая» искренность, которой не может быть хотя бы потому, что ее постоянно изымают:

читатель Сорокина насторожен (и, возможно, заворожен) отсутствием авторской позиции. Не исключено, что в этом и состоит основная провокация романа. Ибо нет вселенской искренности, искренности самой по себе, есть условия для употребления подобной фигуры (вплоть до злоупотребления ею). Есть ситуации, когда возникает потребность о ней говорить. И если сегодня кто-то говорит об искренности применительно к Масяне, то это надо понимать как некоторый знак. Как указание на необходимость быть частью общности, которая еще себя не сознает. В самом деле, что может быть более призрачным и менее институционально постижимым, чем неоформленное общество любителей компьютерных мультфильмов? И все же когда каждый из членов такого нового сообщества готов признать, что Масяня имеет отношение и к нему тоже (даже если это отношение принимает вид простого, но устойчивого интереса), указанное сообщество прочнее утверждается в своих правах. Это протосообщество имеет объединяющий потенциал, оно сводит воедино не лозунгом и не программой. Скорее, это социальность анекдота, потребность в общности разрядки, искренность, которая приходит на волне совместного освобождения. Искренность как удовольствие. То самое удовольствие, которое не найти в реестре форм культурного досуга, которое не оприходовано гидами. Это чистое социально-асоциальное удовольствие, объединяющее стольких — на первый взгляд — разрозненных людей. Поэтому искренность в данном случае — не род конвенции и не призыв. И уж тем более не внутреннее свойство отдельных посвященных. Это поле диффузного удовольствия — как проявляемого массовой культурой, так ею создаваемого. Только масскульт здесь следует понимать не как набор готовых артефактов. Конечно, продукты его материальны. Но есть в способе циркуляции этих продуктов, в системе пользования ими (особенно если речь идет об образах) и вещи более неуловимые. Присмотримся к масскульту как к условию оформления готового продукта. Как к горизонту коммуникации (взаимодействия), предшествующей любой закрепленной форме социального. Мы уже вступили в коммуникацию — вместе мы смеемся над Масяней, поскольку шутка по природе социальна, — но еще не обменялись знанием об этом смехе. (Хотя, как говорилось выше, знания и тут не занимать.)

Подчеркнем: «новая» искренность приходит извне. Это вариант ослабленного коллективного аффекта. Она не принадлежит никому по отдельности и не является прерогативой группы. Группа, произвольно ею очерчиваемая, имеет более чем условный статус — речь идет о «заговоре» тех, кто готов к восприятию такого юмора и именно такой невыразительной картинки. (Притом что стертость образа и выступает, повторим, условием его признания.) То, что было названо искренностью — возможно, за неимением лучшего слова, — выражает потребность в общении на иных, чем чисто политические, основаниях. И хотя эта искренность готовит почву для проявлений новой социальной связи, она не достигает уровня последней. Приходится признать: у данной искренности и впрямь нет никакого «собственного» содержания. Если бы оно было, то искренность имела бы характер норматива, она функционировала бы как механизм по перегонке добра с одновременным отсеиванием всего нечистого материала (как это, между прочим, и видно на примере упомянутого сочинения). Тогда как искренность без содержания, «пустая» искренность — это фиксация токов, испускаемых средой, аффектов, которые едва успели закрепиться. Эти аффекты не атакуют, не наносят болезненных, а то и смертельных ударов. И связанная с ними искренность совсем не сокровенна. Нигде не спрятанная, она, напротив, явственно и даже вызывающе поверхностна, что может только обнадеживать, поскольку «новая» искренность в равной мере открыта для всех. Это и есть обозначение коллектива как самой открытости (в противовес сектантству) или содружество, не наделенное ни сущностью, ни образом конечной цели, а если воспользоваться известной метафорой, содружество праздных — не озабоченных конвенцией — людей. Масскульт наиболее чуток к подобным невидимым пульсациям. Он всегда имеет дело с формой в становлении, и форма эта в изначальном смысле социальна.

ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН

Масяня в депресняке, или Приручение виртуального



Масяня, проказливая, разбитная, иногда приличная и добропорядочная, временами скандалезно агрессивная петербургская девушка — необычайно своевременное изобретение тридцатитрехлетнего веб-дизайнера и аниматора Олега Куваева, — буквально в полминуты после своего поселения в Интернете проснулась (если виртуальные фантомы все-таки спят) триумфально знаменитой. Тысячам признательным интернавтам (а счетчик посетителей сайта MULT.RU оперирует четырех- и пятизначными цифрами) Масяня предстала трогательно беззащитным и самоуверенным сексуальным фетишем. Ее популярность объяснимее (и труднопостижимее) приверженности интеллектуалов к ледяному типажу Ренаты Литвиновой или всенародного обожания эротически-коммерческого флера Анны Курниковой, двух более реальных (и тем самым, следуя логике Жана Бодрийара, более медиально-прозрачных) магнитов русского коллективного бессознательного.

Отчего именно Масяня, а не прочая «чертовня и нечисть» из флэш-мультов обзавелась ореолом гиперпопулярности? Чему подчиняется телеология славы? Чем управляются механизмы селекции и отбора в рейтинговые топ-десятки? Множественные социоэкономические концепции пиар-раскрутки вряд ли помогут разобраться с «казусом Масяни» — здесь мы, скорее всего, имеем дело не с математически выверенным, а с бессознательно импульсивным. Почему из двух одинаково стильных и гламурных красоток одна избирается баловнем и любимицей социального вкуса, а другая им отвергается и третируется? Славой Жижек в книге «Глядя искоса» так расшифровывает эту алогичную несправедливость. По его мнению, публичное признание блистательно иллюстрируется недоумением библейских пророков: «Почему я такой неказистый и невзрачный, а не другой, более мужественный и отважный?» Потому, — пытается иро-

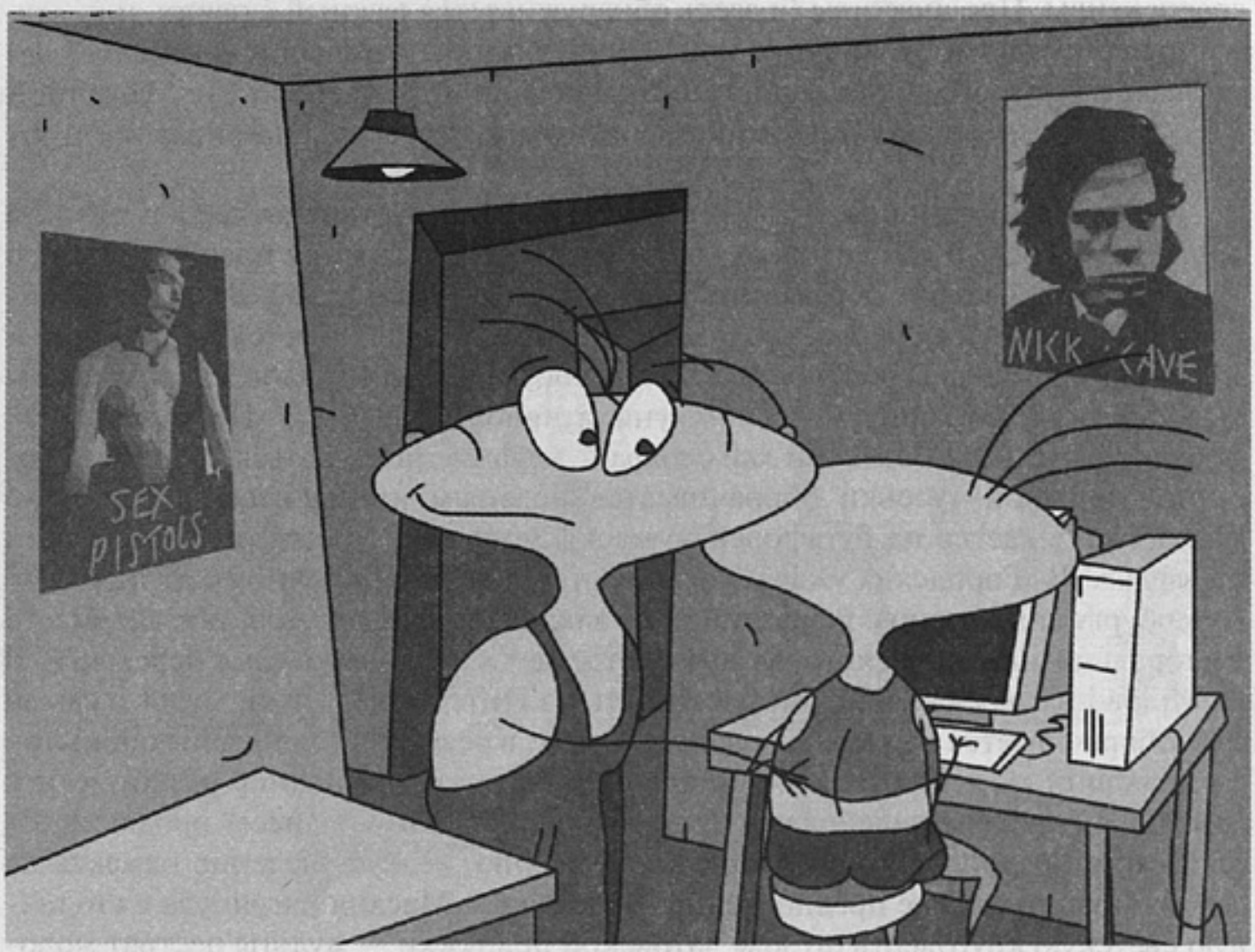
нично разрешить эту многовековую шараду Жижек, — что человек причисляется к сонму избранных благодаря интуитивному умению производить «перенос» (трансфер) между Символическим и Реальным. Такое умение предполагает дар предъявить другим искомое и замалчиваемое ими, травматичное Реальное, не позволив им сорваться с крючков и привязок символического порядка. Всеобщая «обласканность» компьютерных комиксов о похождениях «дрянной девчонки» мотивируется тем, что они как бы ненароком разрешают юзерам заглянуть в Реальное и моментально отпрянуть от открывшейся им безотрадной проспективы. Проспективы (и здесь обнаруживается важный ключик, ноу-хау, для интерпретации публичного признания Масяни) тотальной *внутренней неудачи* современного человека, не амортизированной, а, наоборот, усугубленной его социальным обустройством, комфортным интерьером благополучия и защищенности.

Каждый анимационный мульт по-своему «сервирует» тематику внутренней неудачи Масяни. В «Подарочках» радостный ритуал дарения преобразуется во взаимное навязывание обременительного и никчемного хлама. В скетче «Взаимопонимание полов» нервозное поведение Масяни сталкивается с апатичной и эгоистичной индифферентностью Хрюнделя: гендерный диалог, как ни старайся, низводится к неминуемому коммуникативному фиаско. В «Поттере» честолюбивое взыскание Масяней хай-лайфа и желание потолкаться среди титулованной клубной тусовки оборачивается нелепым инцидентом: в подсобке Масяня натыкается на бутафорскую маску Земфиры, то есть на сценический камуфляж. В «Городских ужасах» фланерство Масяни по ночному трущобному Петербургу сопряжено с шараханием от алкашей и бандюганов, так что вместо пасторально-идиллического тура она встревает в форс-мажорные передряги. В Down load намерение Масяни перекачать из Интернета свежий мульт о самой себе оборачивается варварским вандализмом: в результате напрасных попыток в решающий момент отключившийся от Интернета компьютер раскромсан и разворочен подвернувшейся под руку кувалдой. В «Шоу-бизнесе» продюсер отсеивает пришедшую на прослушивание Масяню, недвусмысленно намекая на свои гомоэротические предпочтения. В «Москве» Масяня нагрянула в столичную светскую круговерть по зову чатовской подружки — мульты пестрят молодежно-компьютерным арго и сленгом, что и составляет их изюминку и пикантность. Но она и на этот раз обмишурилась: подружка оказывается экзальтированной девицей на огромном «джипе», а Москва — жестокой и неприветливой. В «Такси» Масяня проявляет поистине идиотичную (повадками будто имитируя ненаигранного дауна) неосведомленность в топографии родного ей городского ландшафта, издергивая водителя такси и сумбурно задавая ему неточное направление.

Неудача постигает Масяню в мульте с симптоматичным названием «Депресняк». Обиженная жизнью Масяня оцепенело застывает на набережной в позе окаменелой Ассоли, не позволяя себе даже иллюзию шанса на появление фантазматичных «алых парусов». Сочувственно и язвительно этот мульт проявляет неотвратимость внутренней неудачи Масяни, фиаско ее «жизненного проекта». Масяня экзистенциально проигрывает, даже культивируя внешне успешную стратегию. Так, в мульте «Мороженое» она ловко одурачивает прохожего мужчину, выклянчивая у него пломбир, а затем тихонько возвращает мороженое в рефрижератор и зарабатывает на своем жульничестве процент от прибыли. Но сама сомнительность дохода, невозможность с помощью этой аферы достичь преуспеяния девальвируют старания Масяни нагреть руки, обогатиться и делают ее стратегию примитивно проигрышной.

Здесь, безусловно, смущает и настораживает тот очевидный факт, что перечисленные анимационные «юморески» фокусируются вовсе не на внутренних, а на каскаде внешних карикатурных неудач. Причем эти неудачи будто притягиваются самой Масяней. В «Экскурсии по городу» Масяня под видом экскурсовода заходит в автобус с туристами и предлагает прокатиться не по маршрутам парадно-фасадной имперской части Петербурга, а приглядеться к его облезлым задворкам, к запущенной изнанке, к непролазным канавам вместо улиц и мусорным залежам, после чего незадачливый экскурсовод и ее бойфренд вынуждены ретироваться из салона и устраивают веселую пляску на Сенатской

площади. Притягательность знаменитого сатанински клоунского Масяниного смешка объяснима не только его защитным и катарсическим эффектом, но также наличием в нем приглушенного голоса современного человека, смазанного саундтрека его растерянности и несостоятельности. Шаржевое сцепление неотвратимых неудач Масяни дезавуирует и приоткрывает непреодолимость ее внутренней неудачи — того, что и составляет травматичное ядро Реального в трактовке Жака Лакана и Славоя Жижека.



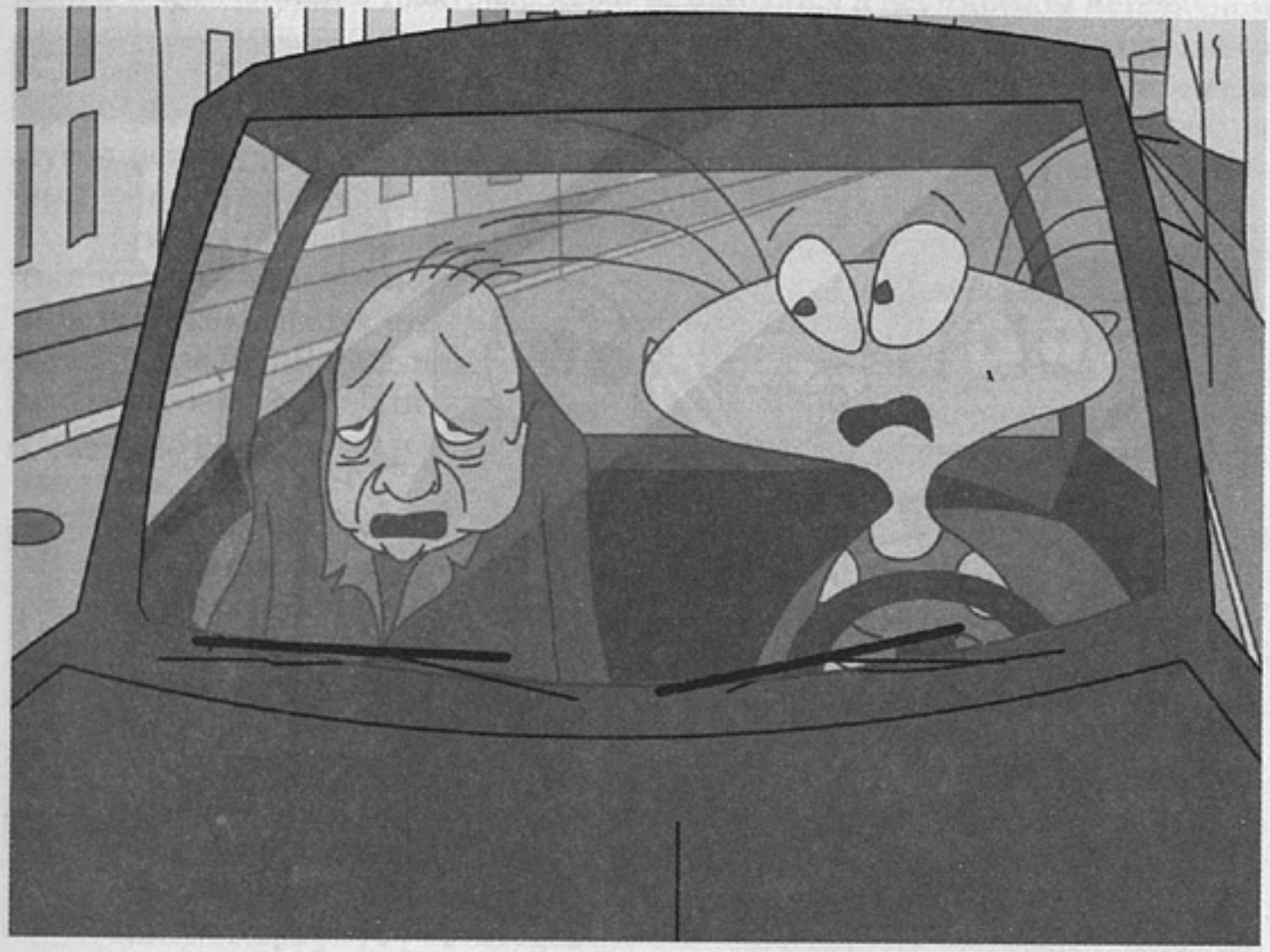
Мульты о Масяне, использующие различные пласты и клише городского фольклора, анекдоты и байки кухонной интеллигенции или хохмы и прибаутки аполитичного люмпена, вряд ли предполагают просчитанную целевую аудиторию. Мультипликационный сериал о Масяне (в отличие от «мыльных опер») будто сознательно уклоняется от выбора однозначной target group; Масяня обласкана и пригрета всеми, от мала до велика. Взрослыми скептиками она чествуется, несмотря на (или, наоборот, за) ее инфантильную несуразность, а дети прощают ей чуть скабрезную, циничную разнузданность. Всенародность и массовость Масяни может посоперничать с визуальным жанром hard porno, который пользуется спросом полярных и калейдоскопичных потребительских групп, потрафляет вкусам и придирчивых университетских интеллектуалов, и бизнесменов, и вульгарных буфетчиков, и обитателей рабочих окраин.

Такая неожиданная параллель неудивительна: порнография в современном медиапространстве указывает на трагическую невозможность вменяемой передачи эмоционально-телесного опыта секса и в конечном итоге на необратимую внутреннюю неудачу, заведомый кризис любви в унифицирующих условиях рыночной экономики. Мишель Уэльбек в идиосинкразических и футурологических эссе сетует на вытеснение традиционного опыта чувственности апофеозом порнографического тела, когда соблазняющая игра влечений подменяется внешними товарными параметрами — мобильной сменой партнеров, стремительным обновлением связей и искусственно задаваемыми размерами половых органов. Ту же символическую задачу радикального сомнения в «собственно-человеческом» выполняют порнографические мизансцены в «Интиме» Патриса Шеро и в «Поле Икс» Лео Каракса.

Но Уэльбек все-таки пытается оградить или исцелить современного человека от эрозии внутренней неудачи. Виртуальные мульты о Масяне пропагандируют иную траекторию задабривания внутренней неудачи: не пытаться от нее

увернуться, застраховаться или переформатировать ее в тактику успеха, а, наоборот, погрязнуть в ней и тем самым стрясти с нее возможные барыши и дивиденды. Отказ от эскапизма и ускользания в пользу аффекта включенности в Реальное, соприсутствия в нем и позволило дизайнеру Масяни в одном из сетевых интервью объявить ее достоверным снимком современного менталитета.

Мульты о передрягах питерской тусовщицы, нагловатой и уязвимой, идеально прочитываются сквозь призму феминистского критицизма, согласно ко-



торому женщине предписано либо присвоить мужские социально-символические коды поведения, либо отречься от стародавних биолого-органических спецификаций. Масяня стремится стать более маскулинной и брутальной, чем накачанный мачо, она упражняется и преуспевает в этом, доказывая знаменитые максимы Жака Лакана: «женщины не существует», «женщина — только симптом мужчины» и «бессознательное всегда снаружи». Масяня предстает тривиальным для делового постиндустриального мегаполиса типом женщины-яппи, продвинутой и одновременно фрустрированной, претендующей на независимость и остающейся фишкой в забавах мультиплицированного мужского фантазма.

В эпоху расшатанных социальных и гендерных ролей именно такие карнавально-виртуальные особи транслируют коллективное бессознательное. В Масяне органично поместились психотические отклонения современного человека с его депрессивным синдромом и истеричными вспышками. Депрессия подкралась к человеку 90-х и обернулась новой моровой язвой. Если СПИД еще позволялось трактовать эрзацем Божьей кары за перверсивные и маргинальные выходки (Фуко окрестил СПИД «чумой для гомосексуалистов»), благодаря чему он сопровождался моральными утешениями, то депрессия уже не предполагает нравственных панацей или релаксантов.

Сюжетные коллизии многих голливудских триллеров (например, вариации на тему «маньяк в доме») отталкиваются от изначально скрытого неблагополучия: обеспеченный и преуспевающий яппи, обладающий финансовым состоянием, домом, работой, стабильной семьей, попутно обременен депрессивной подавленностью. Изыскивая причины гнетущих комплексов и неизгладимого стресса, он чаще всего не догадывается, что исток их кроется в факторе благоденствия: именно комфорт рождает невротические состояния. По мнению Светланы Бойм, отмечающей срастание депрессии с культурной ностальгией в

«тотальных инсталляциях» Ильи Кабакова, в период fin de siecle века XX депрессия, скука и синдром дефицита востребованности служат такими же «товарными марками» поведения культурной элиты, как ностальгия, меланхолия и космический пессимизм для эпохи декаданса, и лейтмотивы или нюансировки современной депрессии прослеживаются в кинематографе Франсуа Озона, Тома Тиквера и братьев Коэн. Депресняк Масяни и упоение собственной неустроенностью, погоня за амурными разочарованиями «пристегивают» ее к описан-

ной Жижеком клинической картине «женской депрессии». Ее носительница и пленница помещается им в зазоре между нарциссической неподвижностью (демонстрируемой заторможенными, манекенными героинями прерафаэлитских картин Данте Габриела Россетти) и конвульсивной экстатикой (экземпляром коей выступает персонаж Изабеллы Росселлини из «Синего бархата» Дэвида Линча).

Все вожделения Масяни обречены на нереализованность, поскольку они фундированы изначальным комплексом пораженчества, — отправляется ли она на конкурсный отбор к продюсеру навороченного шоу или, учинив новогодний променад по злачным местам, надолго застревает в лифте («Новогодняя сказочка»).

Помимо депрессивного «столбняка» и «коматозной» заторможенности Масяня впадает и в панический переполох внутренней истерии. Истерика сегодня — также значимый элемент мировой культурной моды на психотические отклонения. Истеричная женщина (истерия в психоаналитической традиции характеризует именно патологии женской неустроенности) внутренне опустошена и выветрена, это стертая табличка, tabula rasa; будучи фигурой роковой, притягательно-разрушительной, она расставляет ловушки, умеет соблазнять и губить только в силовом поле устремленного на нее мужского желания. Выпадая из магической зоны его действия, она сталкивается с пустотной сердцевиной, со своей хаотичной безместностью.

Тандем ангельского и демонического в истероидной женщине, проценты и квоты одного или другого зависят от инфернальности или креативности образующего ее мужского влечения, что доказывают неистовые персонажи Азии Ардженто из «Синдрома Стендаля» Дарио Ардженто и «Пурпурной дивы» ее собственной режиссуры. Внешне прагматично деловые карьеристки, внутри шарнирные куклы-марионетки, они обречены сопротивляться или покорно

следовать зацикленному на них желанию мужского персонажа, постепенно с ним отождествляясь, делаясь его покорными, безропотными оболочками.

Лакановский психоанализ оказался метафорично переработан в теории киберфеминизма. В «Обещаниях монстров» Данны Харауэй лакановское Реальное — бездонная лакуна, где как бы пульсирует отсутствие субъекта, — приравнено к виртуальной реальности, порождаемые ею кибернетические мутанты или анимационные фантомы (по разряду коих и числится Масяня) предстают носителями и датчиками истероидного сознания. Киборги, андроиды, репликанты и мнемоники в трактовке Харауэй находятся в неутомимом истеричном метании, поскольку они не различают машинное и органическое, не способны сознавать себя вне оптики Другого. Виртуальный кибернетический персонаж вроде Масяни всегда истеричен; пребывая во власти аниматорного аффекта, он путает искусственное и технологичное, протезированное и живое, компьютерный монитор и его естественное окружение.

Анекдотично-шаржевые мульты о Масяне, безусловно, весьма косвенно соотносятся с культурологическими гипотезами. Но как развлекательные проекты они оказываются удачными детекторами важных культурных метаморфоз, в том числе подмечают поветрие одомашнить и приручить виртуальное. Для массового юзера симпатичная и безалаберная Масяня преподносится в амплуа удобного, необременительного, неприхотливого и кокетливого домашнего «зверька».

Тенденция привораживать и приманивать виртуальное, прослеживаемая в неосентиментальных анимационных «сказочках» вроде «Шрека» или «Корпорации монстров», сводится к путеводному тезису: виртуального не стоит бояться, с ним нерентабельно состязаться, от него некуда прятаться, остается только стоически признать его повсеместное присутствие, признать омывающий все, подобно Солярису Лема — Тарковского, океан Иного. Виртуальное (в том числе и Масяню, внутреннюю Масяню в каждом из нас, если перефразировать гиньольную прибаутку Виктора Пелевина о «внутреннем мертвеце») возможно приручить, только уверившись в его существовании здесь и теперь, превратив его в повседневную данность.

В кинематографе 70—90-х годов имплантация виртуального в человеческий организм, внедрение Чужого или вселение захватчиков тел — судя по «Вторжению захватчиков тел» Филипа Кауфмана, сиквелам «Чужого» от Ридли Скотта до Жан-Пьера Жене, «Нечто» и «Они живут» Джона Карпентера — располагались в пугающе травматичном регистре. Чужеродный монструозный инфильтрат, мимикрируя под биологическую протоплазму, тем самым грозил ей тотальным разрушением. Но во второй половине 90-х на смену демонизации чужого и виртуального приходит либо риторика интуитивного недоверия к нему, либо его эмтивишно-клиповые, комические «снижения» («Факультет» Роберта Родригеса). Изящная аллегория приручения чужого содержится в готической феерии «Тень вампира» Элиаса Мериджа: Фридрих Мурнау (Джон Малкович), гонясь за правдоподобием, приглашает на съемки «Носферату» «подлинного» вампира Макса Шрека (Уиллем Дефо), тем самым провоцируя трагический финал: вампир ведет себя, как и положено, и в эпилоге подпитывается кровью пленившей его кинодивы Греты Шрёдер. Рецептура Мериджа такова: у человека получится привадить вампира (что-то иное, чуждое, другое), только если он позволит тому сосуществовать рядом, а не будет забивать в него осиновые колья, подобно закоренелым вампироборцам из «Вампиров» Карпентера или «Дракул» Копполы или Мела Брукса. Масяня, конечно же, не столь опасна и деструктивна, как вампир. Будучи своенравной и брыкливой девчонкой, она как будто сигнализирует, что виртуальное — уже не «мертвая зона» неведомого, оно уже надежно обосновалось и одомашнилось в каждом из нас. На этот раз под видом интерактивной забавы, под маской обыкновенной петербургской чудачки.

ОПЫТ

В.Чумак. 1981

ВЛАДИМИР ЧУМАК

Свет и тень

«Свет и тень» — предисловие Владимира Чумака к книге «Традиции культуры света в искусстве кинооператора». Он написал пять вариантов. Все различаются отбором материала, интонационно, количеством страниц. Ни один из вариантов не закончен. Я сужу по оглавлению. Над пятым вариантом шла работа до последних дней 1997 года. В феврале 1998-го Чумак ушел из жизни.

Чумак много написал для занятого человека. У него есть публикации в журналах «Техника кино и телевидения», «Искусство кино». Среди написанного есть и стихи. Если бы стихи не написались, я бы не знала о Чумаке самого главного.

Я слово, что просится запросто,
Зубами дроблю на куски.
И мысли закрыл свои намертво.
Лишь мелочь течет, как пески.
Зыбучие, ровные, тихие,
Ни радость от них и ни боль
Я глыбы обратно запихивал,
И жгут они горло, как соль.

Майя Чумак

Скользящий свет залил комнату, вступил с тенями в единоборство. Цветы на комоде стали частью стены и частью луны. Края лепестков, мерцая, поблескивают в матовой синеве. Желтое пытается вырваться из серебристого марева и не может. Стена, легкая и прозрачная, светится в лунном блике. Он тенью скользит по кувшину. Его фаянсовая влажность вырывается из тьмы... Это не литературные упражнения. Называю то, что видел. Перед поступлением во ВГИК я экспонирую это чудо на пластинку «Фотокора». Стараюсь не дышать. Маме запретил шевелиться.

На экзамене сообщил, что лунный натюрморт навсегда в моей голове. Члены приемной комиссии хохотали до слез. Я ушел в полной уверенности провала. Оказалось, мне поставили пятерки.

Ничего-то я не знал, хотя снимал с шестого класса. Тогда был уверен, если мои глаза среди тьмы лиц, предметов, пейзажей, среди бесконечного разнообразия света на чем-то остановились — их правота безусловна. У меня все получалось. Снятый объект казался выразительней натуры. Налицо все признаки дилетанта. Лунный натюрморт меня ничему не научил. Тайно продолжал верить: все целиком подчиняется моей душе. Между объектом съемки и мной нет никаких преград. Моя наглость спасла меня на съемках дипломного фильма «Маяк с реки Бикин». Мы с Юлием Файтом снимали в уссурийской тайге. До возвращения в Москву материал был котом в мешке. Из-за полной безответственности у меня не было страха. Да, безответственность дает ощущение свободы. К тому же сам процесс съемки в этом состоянии приносит победную ра-

Студенты ВГИКа Маргарита Касымова, Лариса Шепитько, Джемма Фирсова, Сильва Сергейчикова. Владимир Чумак (во втором ряду) с преподавателем К.М.Венцем (третий слева). 1957

дость, ложное ощущение счастья. Но между свободой незнания и свободой знания — пропасть. Я был поражен, когда впервые услышал от Москвина: «Пойдем огорчаться». Так звучало приглашение к просмотру очередного материала «Дамы с собачкой». С этой минуты, очевидно, я утратил невинность идиотизма. Как соединить учение об измерении светочувствительности, контрастности, разрешающей способности с эмоциональностью восприятия? Как сохранить поиск риска, основы любого искусства, не убив его точным расчетом?

Кликушество вокруг природности дарования, возводящее невежество в знак Божьей благодати, в нашей среде излюбленный конек. А как же быть с приумножением таланта, кто не помнит евангельскую притчу? Куда деть античность, открывшую космос и хаос, число и геометрию, логику, красоту как блого гармонии и добра? Куда деть самое углубленное, самое великое искусство, существующее на основе числа?

То и дело слышишь: я ничего не понимаю в технике, не знаю, как это у меня получается. Да, искусство неразоблачимо. Но без знания его канонов нет открытий. Они создают новые правила, становятся законом, чтобы со временем и его превзойти. Кажущаяся легкость в искусстве — результат пролитых пота и крови.

Это известно тысячи лет.

Мы живем во времена имитаций. Все художественные идеи XX века заявили о себе в первую четверть столетия. Их первозданность исчезала вместе с уходом из жизни их открывателей. Ускорение, с которым разоблачались стили и направления, не имеет аналогов в истории. Сейчас, когда нам все разрешили, мы оказались в пустоте. Мы видим, читаем, слышим, наблюдаем технологии. Их продукт: консервы. Технология отчуждает участие воли и души человека от события, которое заведомо является программой в границах метода. Следует вспомнить, что технологическая система передачи информации, чем обернулся кинематограф, ни в какой мере не является искусством. Видео — усовершенствованная технология передачи информации. Любой человек с помощью видеокамеры снимет безóбразно-стерильное, аморфное зрелище. Необходимое, пожалуй, сыскным ведомствам, учебным программам разного профиля, хроникерам государственного и домашнего масштабов.

Искусству же нужно сопротивление материала. Опыт цифровой записи музыки размножает дилетантов, приводит к единообразию, вытесняя неповторимость живого дыхания. То, что открывает человек, не должно им владеть. Никакой технологии не упразднить аксиому древних греков: человек — мера всех вещей.

В течение десяти лет я занимался исследовательской работой на киностудии «Ленфильм», в НИКФИ и во ВГИКе. Собранный статистический материал данных эффективных плотностей на срезках с негативов сорока четырех художественных фильмов стал основанием экспериментальных выводов. Они

опубликованы в четырех частях учебного пособия «Проблемы качества изображения в искусстве кинооператора» (ВГИК, 1988).

Отсутствие системы стандартов, несоответствие отечественных фотоматериалов мировым образцам — все требовало перемен. Я настаивал на едином системном подходе, существующем во всех современных технологиях. Они открывали непредвиденные возможности любого деятельного процесса, являясь гарантией качества. Но речь шла о кинотехнике, о промышленном ее статусе, отчужденном от создателей фильмов. Единственный из них, кинооператор, материализующий замысел, и должен был бы стать силой равновесия. Знание всех технологических процессов позволило бы кинооператору обрести ту меру свободы, которая превосходит все табу технических норм и называется искусством.

В процессе исследовательской работы в 70-е годы я испытывал первенец линейки отечественных особо светосильных объективов. Съемки в Эрмитаже, цирке, метро, варьете, крытом рынке, в термообрубном цехе Ижорского завода, на стандартных отечественных пленках без единого осветительного прибора при стандартной проявке негатива показали достаточно качественное изображение. В фильме В.Соколова «Здесь наш дом» для съемок в термообрубном цехе мы пригнали три лихтвагена.

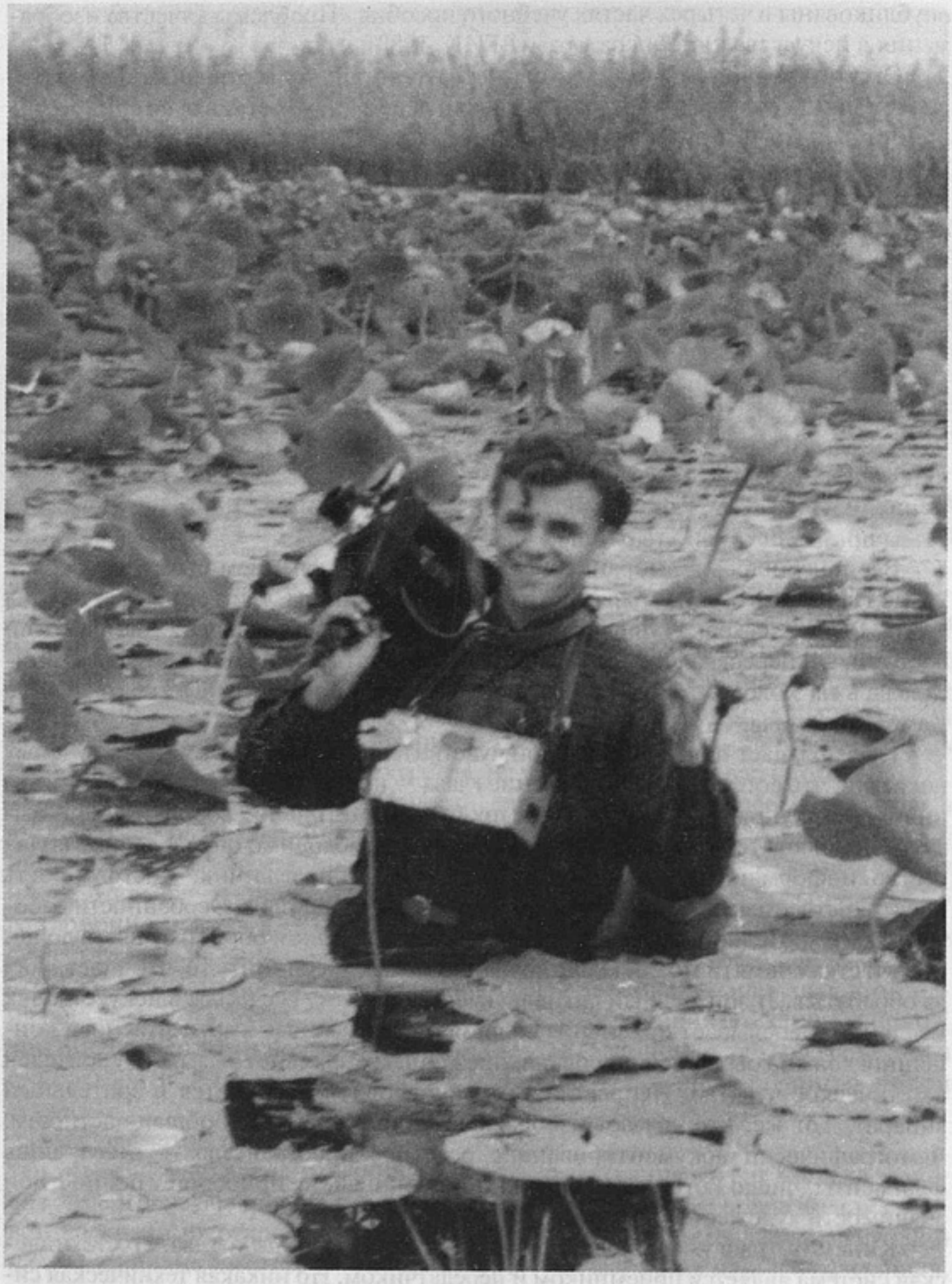
Все получилось в выбранных объектах, за исключением съемки службы в храме Печорского монастыря. Камера дважды отказала, третьего раза я не стал ждать. Вышел из храма, увидел древнего монаха со светящейся на солнце косой бородой. Он пересекал пустое подворье размашистым шагом, так что ряса натягивалась на коленях. Я вскинул камеру на отработанном рефлексе, включил. Камера работала.

Глаз обладает почти уникальной чувствительностью. Исследования ученых показали, что естественное положение глаза — непрестанное движение. Движениями глаза управляет мозг. Чтобы пробудить тактильное воображение и вызвать у наблюдателя ощущение трехмерности, необходимо определенное количество информации. Глаз — лишь приемник и передатчик. Достоверность пространственных впечатлений корректируется сознанием. Особенности работы нашего зрительного аппарата связаны с воссозданием образа, существующего в участках памяти мозга. Наше сознание может досочинить то, что знает, когда обрабатывает зрительный сигнал. Именно поэтому все новое в искусстве так медленно завоевывает признание современников. Любая художественная концепция должна быть расшифрована, прежде чем она станет вызывать у зрителей эстетическое чувство. Непрестанной дешифровкой занимается и зрительный аппарат. Тот же, кто создает изображение, шифрует его, обобщая частности. Фотографически документированное реальное пространство — всего лишь фрагменты, число которых, сколько ни увеличивай, не приобретет ценностной значимости художественного осмысления.

Кинематограф — репродуцирующее устройство. Как и глаз, его техническая система является приемником и передатчиком. Но никакая техническая система не может сравниться с живой материей. Речь идет лишь об общем конструктивном принципе взаимообусловленного процесса. Глаз считывает информацию фрагментарно, передавая в мозг зрительный сигнал об основных структурных элементах объекта. Они и определяют информационную емкость кинематографического изображения.

Клиповый ритм большинством зрителей воспринимается как насилие. Но вот что обнаружили американские исследователи сравнительно недавно. Частота кадросмен обеспечивает мелькание изображения в 0,04 секунды. За это время импульс от глаза к мозгу успевает пройти со скоростью, больше чем в два раза превышающей скорость съемки 24 кадра в секунду. Происходит наложение входного и выходного импульсов. В результате изображение смазывается. Увеличение скорости съемки до 60 кадров в секунду обеспечивает синхронизацию скорости сигнала и частоты кадросмен. Выходной сигнал не гасится ответной реакцией — качество изображения резко улучшается.

Последние несколько лет не различить изображение телеприемника и фильма. Они сливаются, как и картины. Истребляется культура света, все преображающая на своем пути, — тайная и явная связь кино с традициями живописи. Здесь уместно еще раз напомнить: мы видим то, что знаем. И не можем



В.Чумак, студент ВГИКа. 1956

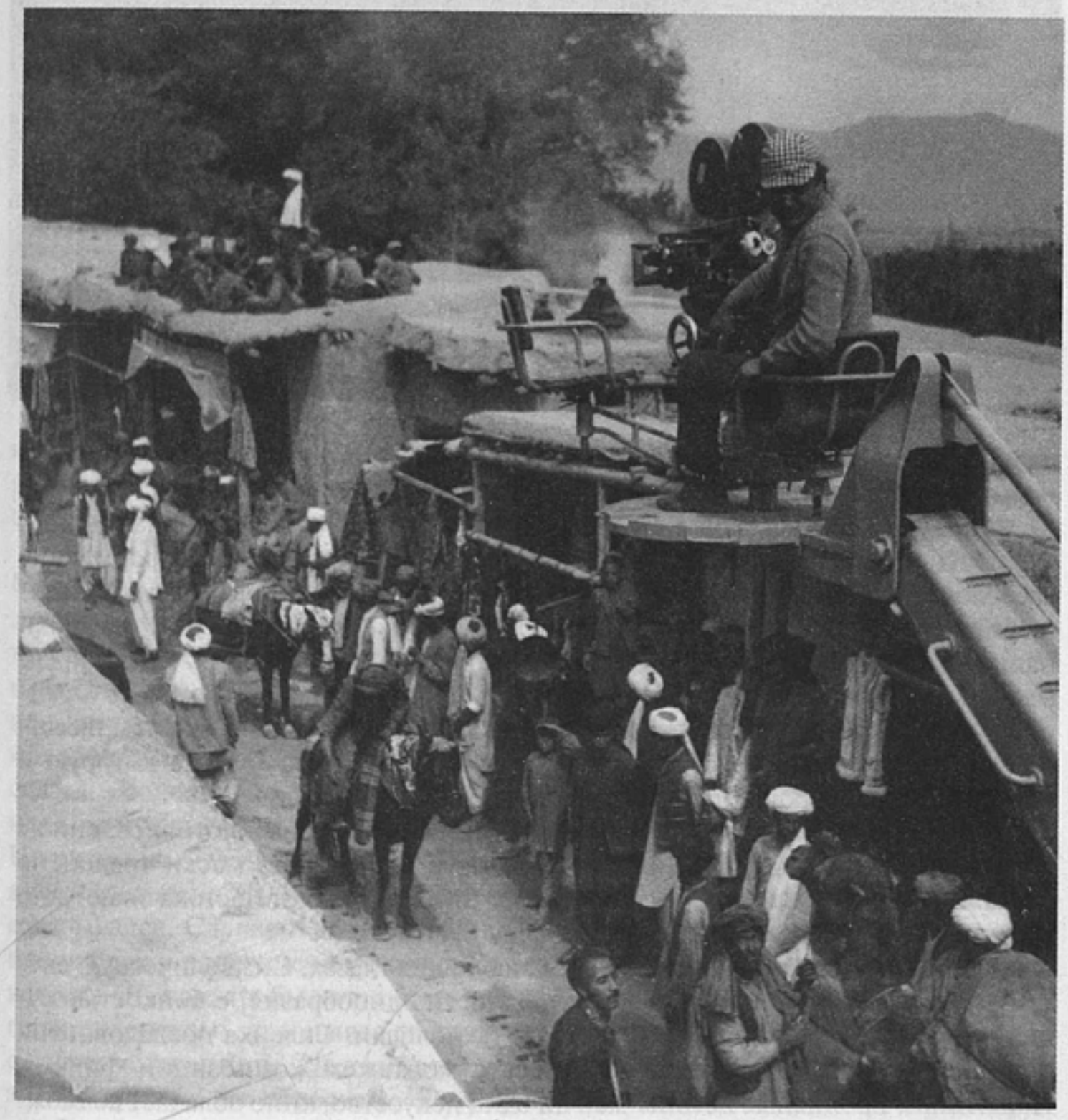
увидеть того, чего не знаем. Художник, в широком смысле слова, нам открывает неизвестное. Он расширяет мир, в этом значении сближаясь с мыслителем и ученым.

Когда я показываю репродукции, заранее знаю: поверхностная живопись, причисляемая к классической, воспринимается мгновенно. Да, в ней есть выразительность линий, ритм, кстати, облегчающий восприятие, колористическая гармония. Но это всего лишь цеховая культура. Ее ценностность и остается на этом уровне, важном для общего познания исторического времени. В такой живописи нет сокрытого. Она нравится всем. Малейшее же напряжение формы или гениальное простодушие исповедальности непроницаемы с первого взгляда. Не могу сформулировать, но заметил связь между самоуглублением и наивностью. И ту и другую живопись новообращенные не видят. В работах Петрова-Водкина сосуществуют оба названных явления, преодолевая элементы стерилизации.

Меня не удивляет то, что художник не попал в русло сенсаций ни у себя на родине, ни за ее пределами. И промышляющие на ниве искусства в начале перестроечных перемен не могли включить Петрова-Водкина в шкалу «выгоды»:

не замордован в ГУЛАГе, работал, преподавал, умер своей смертью. В 1932 году смог издать свою книгу «Эвклидово пространство». Ему, прямому наследователю традиций древнерусской живописи, была посвящена монография В.И.Костина, вышедшая в 1966 году. Вскоре в Русском музее прошла выставка художника. Мы с трудом протискивались к работам, известным по репродукциям. На стенах ликовал цвет в безусловных композициях. Мастер их созидал из глубины. Они же из вечности созерцали нас, суетных, смотрящих на запретный плод алчными глазами. Кто-то сзади схватил нас с женой за руки, поволок по лестнице вниз и втолкнул в темноту просмотрового зала. «Кто-то» оказался незнакомой женщиной, мы никогда ее не видели.

Зрителей в зале немного, на экране чередуются слайды. В каждой работе блистательное мастерство иллюзорности: композиции разнообразно смятой бумаги, белой. К стыду своему, не помню имени московского художника из подполья, сбежавшего от явлений тотальной лжи к факту символической предметности светотени. Петров-Водкин выполнил это упражнение в четырнадцать лет. По свидетельству биографов художника, рисунок оставили в Хвалынской школе на вечную сохранность. Почему-то никто не назвал его преступником-формалистом. Почему-то «позволили» Петрову-Водкину учиться и работать в



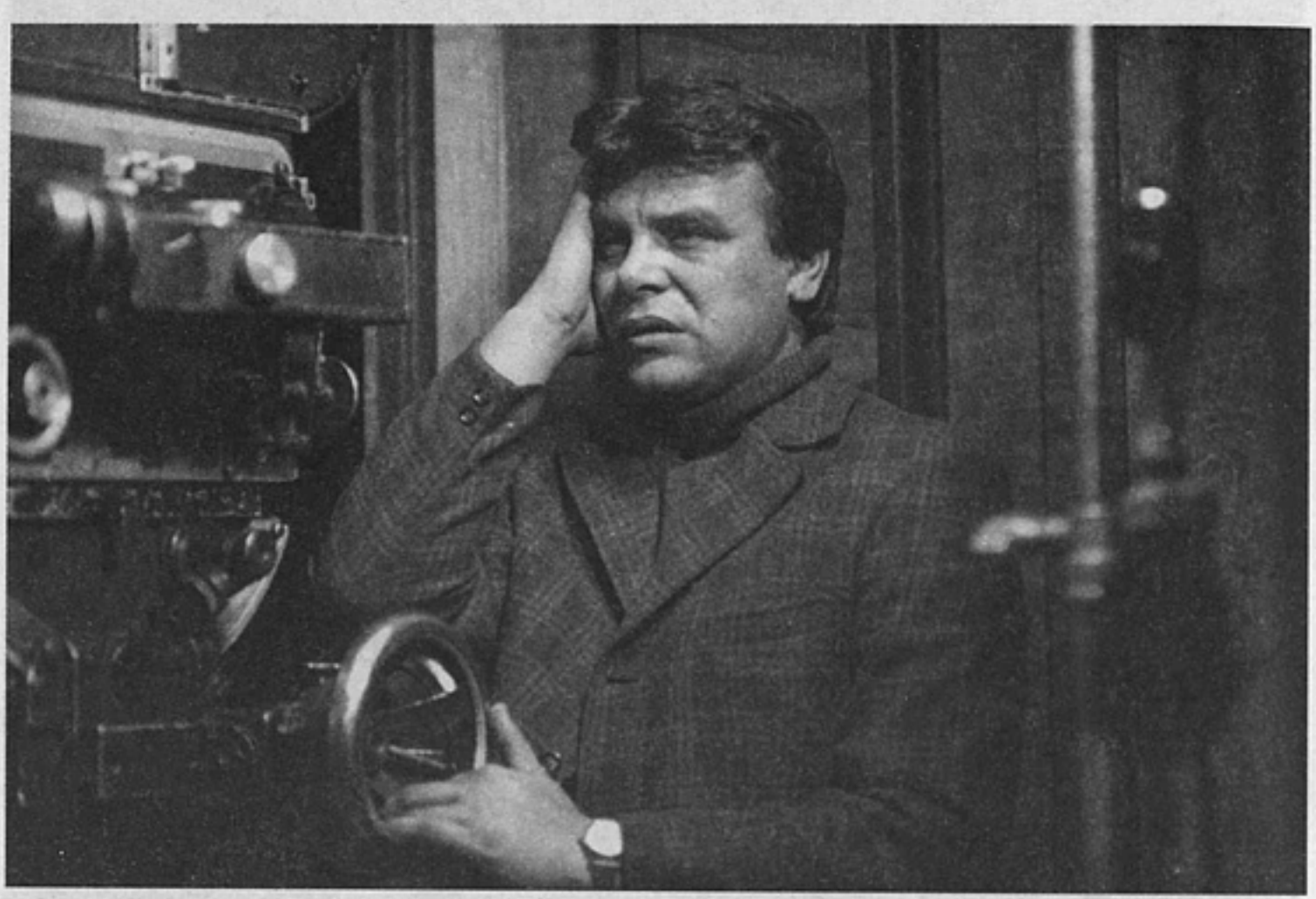
На съемках фильма «Здесь наш дом». 1974

Мюнхене, в Париже, в Италии. Он видел своими глазами работы Джотто, Мазаччо, Пьеро делла Франчески, Чимабуэ, Леонардо, Микеланджело... Эрудиция не помешала художнику открыть и выразить самобытный мир.

Петров-Водкин знал традиции русского иконного письма и на уровне практики. Между ранними итальянцами и русской иконописью существует вполне определенная связь. В них есть постижение мистицизма абсолютной человечности, которая без Бога не существует.

Начало XX века синтезировало в изобразительном искусстве опыт Запада, Востока — Европы, Азии. Расцвет искусства предвещал распад форм. Кинематограф, надо думать, был послан для сохранности образа человека и смысла реальности. Нам дано было зеркало в средневековом значении поучения в качестве инструмента мудрости.

«Человек — символическое животное», — утверждают философы. Он выжил только потому, что противопоставил стихии жизни формы смыслов. В искусстве — их история и охранность. Его отрицательный опыт существует циклично. Это всегда ответ на исчерпанность правды времени. Очевидно,



На съемках фильма «Миссия в Кабуле». 1971

планетарное падение в бездну — единственная последняя правда перед чем-то новым, нам еще неизвестным.

Что знало средневековье Европы о Ренессансе? Почему духовная напряженность обернулась гротескными формами? Как в миниатюры оформления часословов прорвался глумливый юмор? Когда народное верование в бесовщину стало воплощаться в многочисленных монстров? Задним числом историки напишут, что смеховая стихия была предвестником Возрождения. Среди предвестников называют и кроткого скомороха Бога, путая духовную радость Франциска Ассизского, его проповедь любви к брату-солнцу, братьям-цветам и сестрам-ласточкам с вполне земными чувствами полноты жизни, на которую и обрушился Савонарола, требуя возврата к небесному идеалу.

Ответ, мне кажется, на все времена один: если идеи развоплотились, они не исчезают. Изолганные, принимают различные личины, но маски трещат по швам. Возникает пустота. Она-то и обнадеживает. Пророки Востока знают, что пустота отзывчива. Что в себя примет наша пустота?

Кино утрачивает природу искусства на наших глазах. Символическую систему мышления вытеснила логика заурядности однообразия, с бойкостью существующая в параметрах механической технологии. Склейка последовательности сюжета ничего общего не имеет с монтажом композиции фильма. Напоминаю прописные истины: как ни одно искусство, кино обладает возможностью отражать реальную жизнь. Разница между иллюзорностью и осмыслением не требует доказательств. Вся история изобразительных искусств укладывается в эти качели. Мир бесконечен, реальное же пространство перед объективом ограничено кадровым окном. Количественное сложение кадров не увеличивает информативной емкости содержания. Оно возникает как новое неизвестное лишь из соотношения кадров, рожденного авторской концепцией. Любое произведение искусства созидается законами обобщающего ограничения. И ритм только тогда становится истинной ценностью в фильме, когда

включает в себя интонационное множество. К нему относится и соотношение светового кода, определяющего пластическую выразительность световой композиции фильма. Она — решающая инстанция согласия различного. Древняя культура света и тени представляет собой диалектическую форму диалога. Свет и тень не могут существовать друг без друга. Они находятся в беспрерывном движении, создавая динамическую стихию пространственно-временной длительности. Свет и тень — пластическая формула движения, которое рождает на своем пути объемы и фактуры, осязание предметов, энергию пространства...

Я ушел с шести картин. Директор «Ленфильма» И.Н.Киселев грозил объявить меня сумасшедшим. Трижды маячила передо мной возможность работы над настоящим материалом. Кино без истинной литературы так же не может существовать, как без культуры света и тени.

На съемках фильма «Вдовы». 1977

На «Гамлете» оказался в силу стечения обстоятельств. Ушел из жизни Москвин. Он успел лишь прочитать режиссерский сценарий. Очевидно, Козинцев узнал обо мне от Андрея Николаевича. Конечно, я согласен был работать на «Гамлете» кем угодно, хоть такелажником. Козинцев решил рискнуть. Я начал снимать пробы. Моя молодость и кажущаяся кротость все-таки беспокоили Григория Михайловича. Он меня представил Бондарчуку: «У меня самый молодой оператор Советского Союза». В тот же день после съемки Козинцев сказал: «Володинька, вы совсем не умеете повышать голос». Умел, конечно, но не было нужды. Съемочная группа, преданная режиссеру, работала безотказно. Но рядом не было Москвина... «Пригласите в помощники кого-нибудь из друзей». Пригласил Валю Кваса. Талантливого, ранимого. Приходил к нам, есть отказывался. Слушал Гайдна и Прокофьева, часов пять молчал. Перед уходом просил лук и подсолнечное масло. Ел без хлеба. В дверях задавал один и тот же вопрос: «Чумак, ты бы хотел быть женщиной и сам родить?» Я не отвечал. Он грохотал смехом, захлопывая дверь до следующего раза. Валя только что сбежал с очередной картины. На компромиссы не шел. Мое предложение принял сразу. Я попросил его сбросить маску, не травмировать людей. Он расхохотался, это был знак согласия. Через неделю работы на съемочной площадке Валя потребовал аудиенции. Я передал его просьбу Козинцеву. Григорий Михайлович легко согласился, назначил время. Назавтра Вали в группе не стало. «Володинька, уберите его немедленно! Я не могу слышать его голос!» Квас сообщил мне, что голоса не было. Он просто молча три часа смотрел с восхищением на живого классика. Через несколько лет Григорий Михайлович Козинцев в качестве председателя жюри Всесоюзного фестиваля присудит Вале первую премию за операторскую работу фильма «Каменный крест» Леонида Осыки.

О многом Козинцев говорил на улицах. В хорошую погоду мы ходили по Кировскому. Иногда, после просмотров в Доме кино, шли, не торопясь, через площадь Искусств, мимо Инженерного замка, вдоль Лебяжьей канавки и Марсового Поля на Кировский мост. Шпиль Петропавловки, удаляясь в небо, приближался. Не к нам, а мимо всех и всего. Его совершенство — в абсолютной отъединенности. Одним таким вечером Григорий Михайлович говорил о римском восковом портрете. Неожиданно, без всяких переходов стал рассказывать о посещении Кремля. Через несколько секунд я понял его ассоциацию: связь была определенной. Восковой портрет — это же погребальная маска... Понимаете, только что на Красной площади — люди, машины, движение, жизнь. Прохóдите Спасские ворота — пустыня, ни души. Но вы чувствуете: за вами наблюдают. Колокол кажется огромным, гомерических размеров...

Смоктуновский... Я опознал его гениальность не на сцене, не на экране, а рядом, в процессе. Более пластичного человека, лицо и тело которого словно владели текучестью воды, никогда больше не встречал. Все, что он делал, еще долго оставалось в пространстве, как музыкальный отзвук. Мне казалось, что объектив не фиксирует все фазы поразительного явления. Практически Иннокентий Михайлович в одном и каждом мгновении сообщал о Гамлете все. Вот почему режиссеру гениальность пришлось обуздывать. Самоуничтожалось дви-

На съемках фильма «Вдовы». 1977

жение сюжета. Конфликтная ситуация. У Козинцева накапливалась тревога. «Он же куль соломы!» — услышал я и замотал головой. Тогда меня не интересовала стратегия фильма, я ловил мгновения. И все же скажу, Смоктуновский сыграл русского Гамлета. В нем существует Чацкий, Печорин, вечный студент из «Вишневого сада». Григорий Михайлович же боялся — это мое предположение, — что принц датский обернется князем Мышкиным.

Не хочу много говорить о ситуации, в которую попал невольно. Известный кинооператор требовал, чтобы я ушел с картины, освободил для него место. Ионас Грицюс, которого пригласил Козинцев и оставил нас договариваться самих, предложил мне быть вторым оператором. Я написал заявление об уходе. Козинцев его не принял. Я поехал на Север снимать пейзажи. Очень хочется сообщить, что с пейзажа начинается фильм.

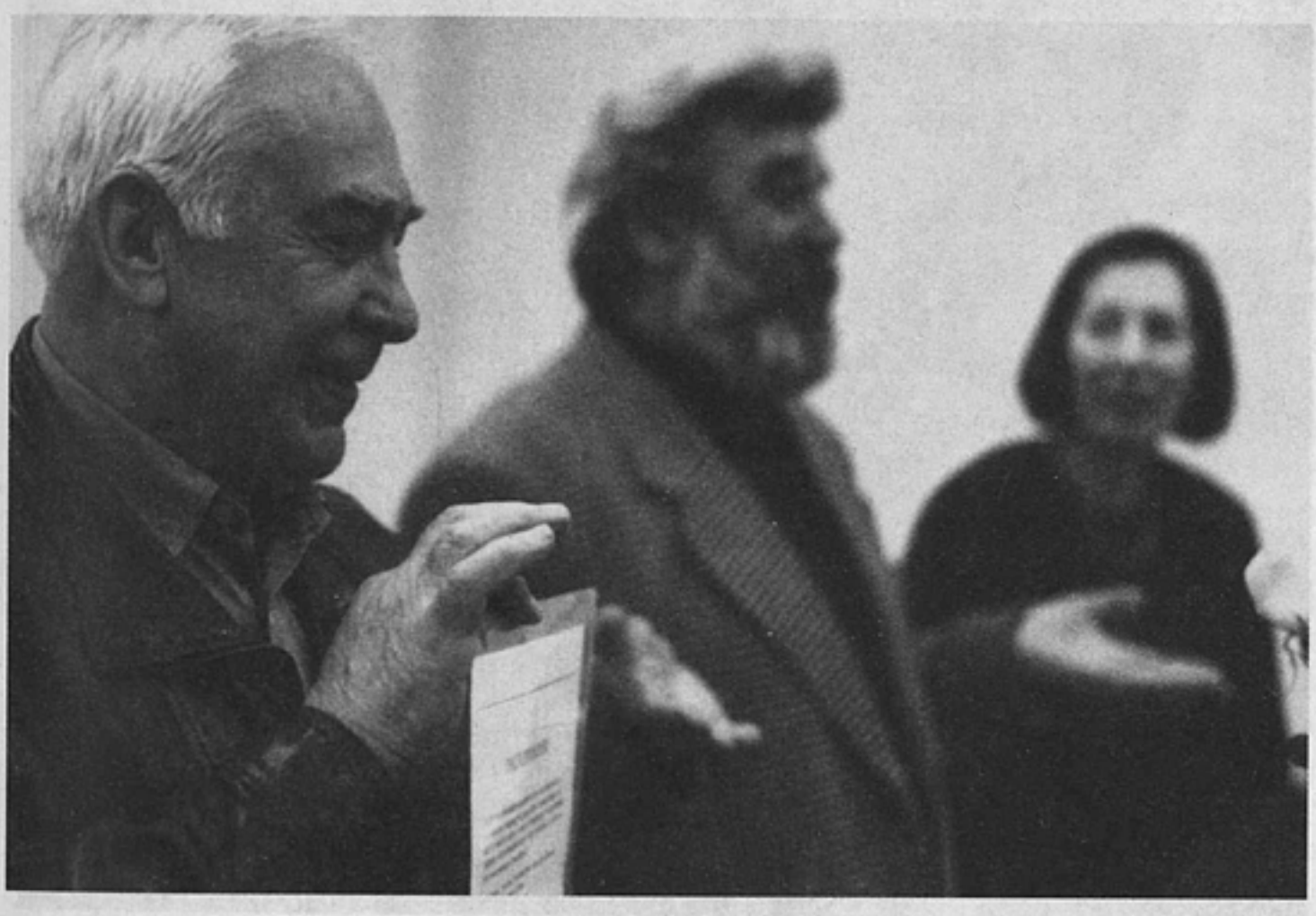
Сфокусировался следующий мираж. Евгений Шифферс после пяти закрытых спектаклей снимал на «Ленфильме» картину под чужим именем. Женя пригласил меня на следующий фильм. Он был условием договоренности с дирекцией объединения. Обком партии договоренность упразднил...

Объявился Юрий Клепиков. После окончания режиссерских курсов Ко-

зинцева Юра написал сценарий по повести Фридриха Горенштейна «Дом с башенкой». Повесть была опубликована. По простодушию своему мы уже начали обсчитывать смету. В Госкино, на коллегии, Клепикова спросили: где он видел вшей? Из-за этих вшей Юра раз и навсегда отказался от профессии режиссера. У него была снята потрясающая дипломная работа. Я бы сказал — виртуозная, если бы это слово не пахло пустотой. В сюжете практически существовал один персонаж. Драма преодоления была сыграна в пространстве света правды.

Художника от нехудожника отличает отзывчивость на чужую боль. Ван Гог считал, что нет ничего более художественного, чем любовь к человеку.

Нашему нынешнему искусству это неизвестно. Оно замкнулось на себе и оцепенело. Его новообретенная свобода — свобода празднеств на фоне безобразия жизни. Чего стоит присуждение «Ники» в день начала войны в Чечне. Пока одни умывались кровью, народ смотрел на телевизионную репродукцию других: во фраках, известных, беспечальных и счастливых. Не упрощаю и не преувеличиваю. В XIX веке во время неурожаев и голода отменялись балы. Не из любви к народу, скорее из страха перед бунтом. Равнодушие сродни бесформию безумия. Оно взращивает ненависть. Ненависть заразна. Я видел одну из самых жутких ее рож. Всю жизнь хочу избавиться от ее изображения. Но оно настигает меня во сне, я кричу... Они выстроились в две линейки друг против друга,

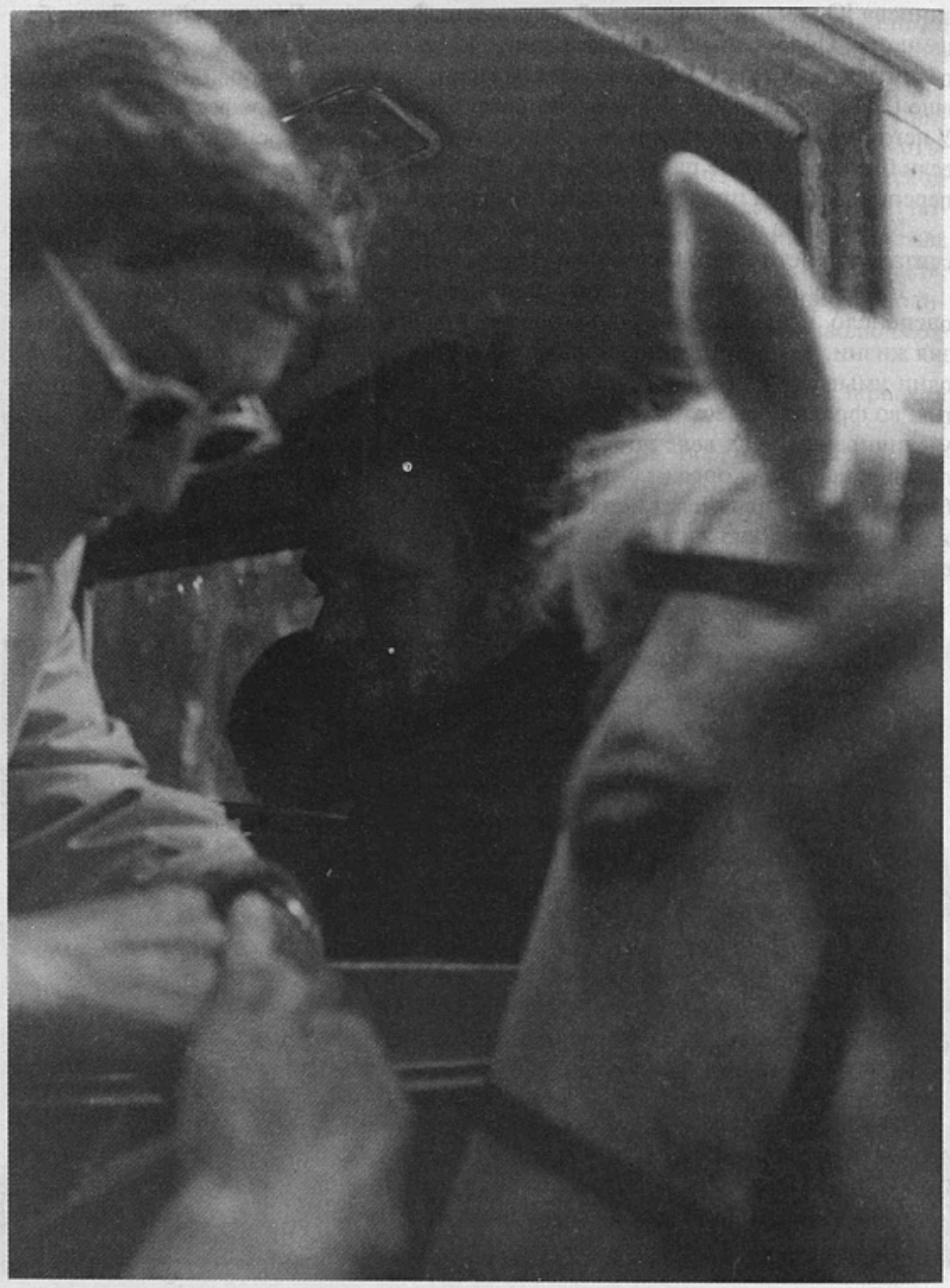


ВГИК. В.Юсов и В.Чумак — педагоги. 1995

вмазывая по головам бляхами широких ремней. Кровь хлестала во все стороны. Обмякшие тела сползали на щебень пустыря. Их отшвыривали ногами. Дрались насмерть военные моряки с сухопутными армейцами. Я разревелся. Вытирая сопли, протиснулся сквозь толпу. Бежал из улицы в улицу к своему дому на сопке. Забился в наш сарай между углем и дровами. Кричал, зажав рот кулаками. Отец меня нашел через сутки. Я ненавидел всех людей летом 1945 года во Владивостоке.

История человечества состоит из эпидемий ненависти и промежутков всматривания в себя и в свет над собой... «Свет есть нечто абсолютно легкое, не тяжелое, не оказывающее сопротивление, а представляет чистое тождество с самим собой и тем самым чистое отношение к себе, это первая идеальность, первое самостоятельное начало в природе».

Сейчас не лучшее время для цитат. Но я намерен собрать их в слаженный хор любви и напомнить себе, что свет возникает из тьмы, а тьма из света. И образ предмета создается светом и тенью. Падающую тень первым увидел древний грек Аполлодор две с половиной тысячи лет назад. Его называли скиографом — живописцем теней. В IV веке до н.э. Аполлодора превзошел в умении Апеллес.



На съемках фильма «Братья Комаровы». 1961

И хотя не сохранились работы ни одного, ни другого, традиция культуры света и тени начинает свой отсчет с их имен.

Уникальность фильма как произведения искусства связана с целостной световой композицией. Столетняя история кино располагает не слишком большим количеством их примеров. Факт искусства в кинематографе — явление редкое. Фильмы устаревают как дизайн промышленной среды человека. Многие из них и являются продукцией промышленности. Здесь возникает вопрос ремесла. Талантливые люди — трудоголики. Для них искусство — серьезная игра. Но не они решают проблему кинематографа в целом. Их открытия формы становятся фактами массового тиражирования. Оно не поднимает уровень культуры изображения. Подражание не связано с мышлением, это инерция, неподвижность.

«Все течет в зрительном образе вещей». Кинематограф сплавил в себе почти все виды искусства в целостность нерасторжимости. Его художественная воля жива, пока жива память о традициях, имеющих древнюю историю. Фотографическое изображение никогда не сравнится с пластичностью словесной

изобразительности. Фотография регистрирует видимое. Слово, изображая видимое, расширяет его пространство сближением с любой отдаленностью мыслимого. Вот пример: «Засаленные библейские перины валялись на солнцепеке. Кролики таяли стерилизованным пухом, то перебегали, то расплывались, как пролитое молоко».

Натурализм фотографии уничтожил в кино монтаж как способ образного мышления. Объединившаяся с натурализмом фотографии, логика повествовательности привела к монотонному однообразию километров экспонированной пленки.

Киноизображение должно оторваться от знака регистрации, оно должно вернуться к значимости образности. Речь не идет о самодовлеющих кадрах-картинах. Это тоже побег от кино как искусства, от его пространственно-временной пластичности в длительности времени фильма. Длительность рождает музыкальную возможность перетекания пластических смыслов из кадра в кадр, сплавляясь в целостность.

Само происхождение кино навсегда сохранит стремление побега на сторону. Но как только тенденция обнаружилась, налицо кризис.

В свое время Рёскин поднял голос против иллюзорности в живописи, против художественного опыта, пытавшегося мастерство буквального подражания формам жизни объявить искусством. Жизнь безмерна, неохватна, бесконечна, райски обольстительна, адски жестока, непостижима. Нам в реальности открываются лишь видимости. Искусству же дано открывать потаенное. Из всех мне известных определений выбираю слова Мартина Хайдеггера: «Искусство — произведение истины в действительность».

У каждой действительности свой ад. Наш ад самый технологичный. Массовая культура, благодаря «высоким» технологиям, стала планетарным образом жизни. Как восстановить иерархию смыслов, если технологии лжи отнимают малейшую веру в отсчет идеальности. Нельзя верить в Бога и ни во что не ставить человека и его жизнь...

Нас с женой выгнали на улицу зимой. Мы думали — в наказание, а вышло в поучение. В Ленинграде пронесся слух, что всех, кто сдает площадь, будут уплотнять. Мы снимали комнату недалеко от «Ленфильма». Я пришел после смены, жена собирала чемоданы. Еле уговорили хозяйку на сутки оставить вещи. Поужинать не успели, оказались на улице. В молодости страх спит или набирает силу для старости. Приключение веселило, мы гуляли по Питеру. Когда же резко похолодало, выбрали себе место в Доме политкаторжан. Позвонили в первую попавшуюся дверь. На пороге стояла седая женщина. Попросились на ночь. Она накормила нас. Выслушала историю охая. Хотел показать ей ленфильмовское удостоверение, отвела рукой и стала одеваться.

— Переночую у сына. Будете уходить, просто захлопните дверь. Никаких денег, уж пожалуйста.

Это «уж пожалуйста» привязалось к нам надолго. Дому потом мы кланялись как живому. Он был построен для политзаключенных, отбывших срок на царской каторге. Смогли ли в него вернуться после реабилитации дважды каторжные, не знаю. Со временем недалеко от Дома политкаторжан построили элитный дом. Народ его окрестил «Дворянским гнездом».

Все показательно случившееся стремится к форме. И поэтому непоказательно происходившее людоедство в моей жизни ничего не стоило перед образом световой композиции зимнего вечера. Где в обратной перспективе парадных проспектов Питера немолодая женщина открыла дверь в человеческий Дом.

Свет, как известно, просветляет темноту. Изобразить — значит осветить в прямом и символическом значении слова. Одно без другого в искусстве не существует. Свобода деталей и невидимый организующий центр композиции создаются светом. Интерес к изображенному зависит от объема информации и подготовленности к ней. Речь не идет о логическом содержании сюжета. Самый банальный материал в осмыслении истинного художника может стать прорывом в пластическое единство. У него бесконечные возможности форм. У них же не всегда приятная внешность.

Истина не желает нравиться, она ждет понимания. Джоконда Леонардо не Мадонна Рафаэля, прельстительная в нежности, невинности. В облике Джо-

конды есть горечь знания. Ей — или ему, как предполагают некоторые искусствоведы — поклоняются массы под гипнозом столетий.

Мастера Ренессанса писали светлое на темном и темное на светлом. Контраст света и тени завораживал их. Импрессионисты открыли чудо солнечного сияния, они выделяли светлое на светлом. Разбеленные цвета импрессионистов на время обратились в канон. Но существуют и законы красочного контраста — база колорита. Одновременно с Ренуаром работали Гоген и Ван Гог. Отвергая правила, открытые Ренуаром и Моне, Гоген настаивал: «Преувеличивайте, форсируйте, сгущайте краску!»

С XVII века цвет и свет взаимопроникают друг в друга. У Караваджо в работах свет — не освещение. Переходы вокруг черного, серого, белого и розового у Веласкеса увеличивают количество оттенков.

Световая композиция Рембрандта последних лет жизни полностью отрывается от «правдоподобия» имитации, сохраняя глубинную верность истине. То, что называют игрой света, — символическая выразительность напряженности драматизма.

Разнообразные отличия формы — от чувственной предметности до музыкальной зыбкости — созидаются светом.

В начале 90-х, если не ошибаюсь, я был на выставке современных икон. Шел по Кузнецкому к выставочному залу в приподнятом состоянии духа. Вошел и ослеп в бессветовом пространстве выпадения из истории.

И суть не только в незнании канона иконописи. Если человека три четверти века держать между серпом и молотом, его душа уходит в пятки. Что она знает о молитвенном созерцании или о том, что икона есть «видимое невидимого».

Ради правды скажу: в букинистических магазинах Питера можно было найти все, что произвела на свет человеческая мысль. В 60-е годы мне казалось, что букинисты — самые образованные люди. В долю секунды общения с ними возникало братство света — всепроникающего, озаряющего лица и витрины. За их стеклом светились готические шрифты, яти, все времена, их символы высоты и падения.

Можно ли говорить об иконе с точки зрения искусства?

«Субъект в себе отражает образ, он есть тот живой экран, на который падают лучи, посылаемые вещью... Образ становится видим для видящего, в котором он загорается... Человек есть существо, зрящее образы, как и творящее их... В себе и чрез себя он находит иконы вещей, ибо сам он и есть в этом смысле всеикона мира...» «В спорах об иконопочитании содержится в сущности признание или отвержение искусства, произносится приговор искусству. Характер иконы зависит от характера искусства...»

За феноменом русской иконописи высвечивается искусство Египта, античности и Византии. Общеизвестно, что искусство — память, перекличка культур всечеловечности. Когда она прерывается, начинается помрачение света, возвращается варварство. «Все связано со всем», — сообщил нам Николай Кузанский. Потом эта мысль станет основой для определения прекрасного в философии искусства: гармония слияния разнообразного в едином. Интегралом единого для фильма, если он не продукт промышленности, является свет. По свидетельству Феллини, замысел фильма может возникнуть как световое пятно. И это естественно для режиссера, который считает, что фильм пишется светом, стиль выражается светом... «Свет в кино — это идеология, чувство, цвет, тон, глубина, атмосфера, повествование».

Свет, свет, свет и еще раз свет. Он объединяет пространство, определяет воздушную перспективу. Он тысячами оттенков играет с цветом и множит цвета. Он льется и падает, переливаясь, отражается. Рассеянный и проникающий, бликующий на поверхностях, он объединяет и разъединяет. Он вечное движение. Свет неуловим. Чтобы познать свет, надо стать тенью. Предмет освещается светом, но его предельность зависит от диалога с тенью.

Познавая вещь, мы выделяем ее из несметного предметного пространства. Свет освещает, тень ограничивает. Правда в их соотношении, которое является содержанием выразительности, а не эффектом освещения. В 70—80-е годы на нашем экране из картины в картину тиражировались планы, вогнанные в тень черноты, пограничной со светом. Стереотип киноосвещения пришел на экран

из фотографии. Ее же время — документ мгновения. Посмотрим в диаметрально противоположную сторону. Здесь и старые башмаки могут стать открытием. Художник писал их выпуклости и впадины с состраданием любви. Это очень одухотворенные башмаки. Их вещество, оставаясь башмаками, выводит за пределы времени башмаков. Вечные башмаки могут быть написаны только в состоянии откровения. И тогда в башмаках отражается весь мир.

«Образ дерева — тень от дерева, дающая прохладу и успокоение». Из формулы Дао выбрасываю вторую половину. Образ дерева — тень от дерева.

«Другие говорят, что в период Пяти династий госпожа Ли увидела тень от бамбука на окне при лунном свете, и так создалась живопись бамбука, тушью», — сказано в «Слове о живописи из Сада с горчичное зерно».

Знак тени в восточных культурах — прежде всего философская категория. Тень предопределяет свет в даосско-буддийской традиции. Конфуцианская версия структурной формулы мира «инь—янь» отменяет первое место черноты невидимого. Его занимают все эмблемы света. И все-таки преобладающей концепцией китайской культуры стало осознание тьмы как лона света.

Христианство в лице апостола Павла табуировало тень. В XX веке Сергий Булгаков и Павел Флоренский категорически отвергали тень в иконописи. Иконы пишутся светом. Это символический канон. Красочный слой икон слагается из более светлого и менее светлого. И здесь я умолкаю.

Оптическое ви́дение в искусстве не исчерпывается, как известно, технологией. Его новизна зависит от иерархии смыслов образа мира. Восток боится перемен, его традиции сохраняются тысячелетиями. Запад открыт всем ветрам.

Новое оптическое ви́дение последней четверти XIX века и начала XX возникло не на пустом месте. В Париже, на улице Риволи, открывается антикварная лавка дальневосточного искусства. В гравюрах Хокусая, Утамаро, Сяраку неожиданное для европейцев построение композиции. Линии резко уходят вверх. Первый план заполнен необязательными подробностями. Они заслоняют даль. Японский художник рисует, склонившись над бумагой. Взгляд корейских художников определяется наблюдением с высоты.

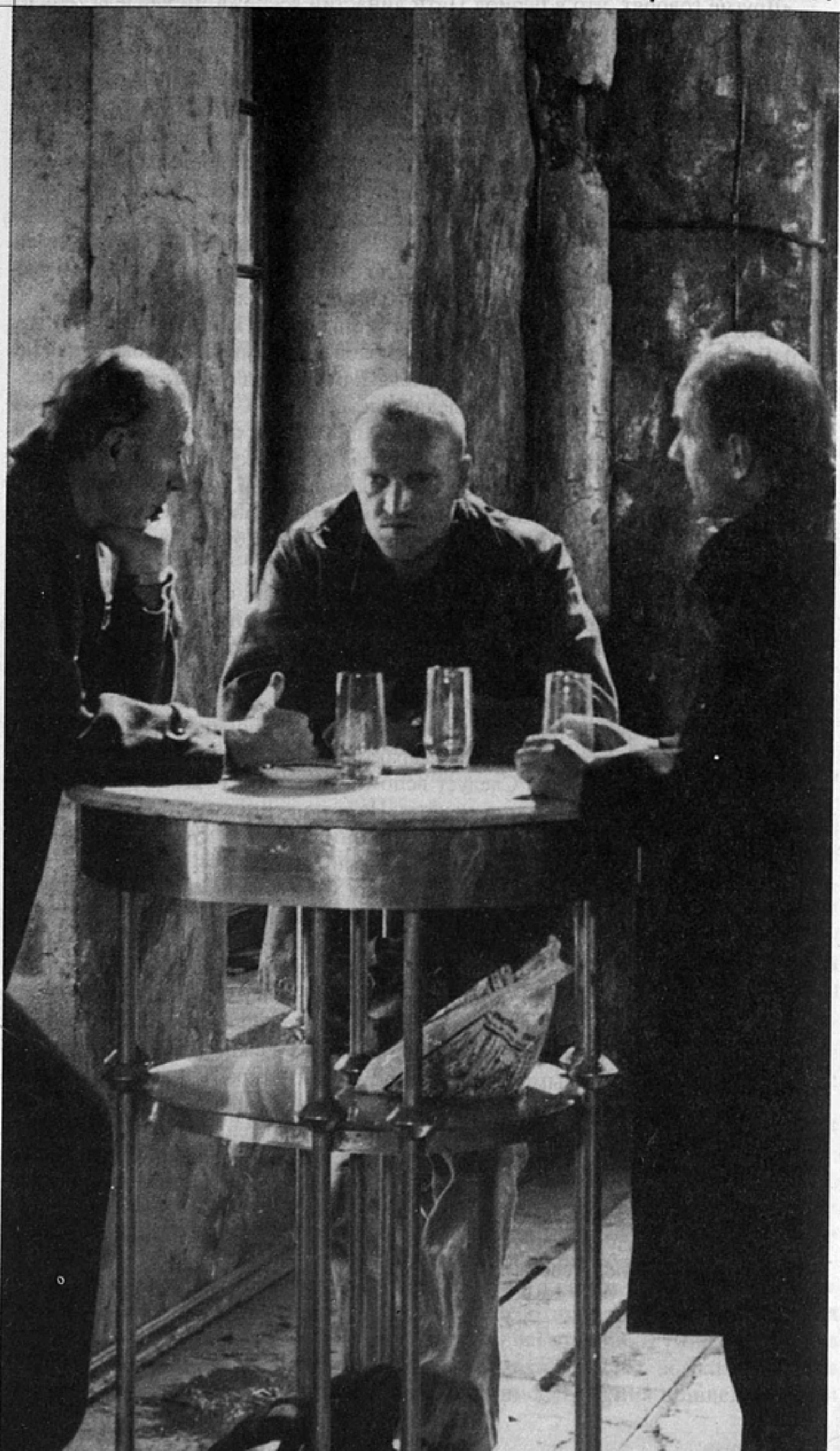
В антикварной лавке были постоянные посетители, среди них Бодлер, Дега, Уистлер. Канон дальневосточного искусства, связанный тесно с философией жизни, для европейцев оказался оселком формирования новых стилистических направлений. Дега избрал точку зрения из толпы. Его острофрагментарные композиции предвосхитили мышление кинематографа. Прием смещения от центральной оси, свойственный японской гравюре, криволинейная, круглящаяся перспектива, характерная для Босха и раннего Брейгеля, — не все составляющие. Следует вспомнить эстетику «Дзэн»; истина раскрывается, когда ее перестают искать. Незавершенность, недосказанность, эстетический намек усиливают роль воспринимающего искусство, делают восприятие неповторимым, как и сам художественный процесс.

Все связано со всем. Это не только память, это свечение любви. Когда неверие и цинизм ее упраздняют, человечество рассыпается, его больше нет. Энергия ненависти — приговор самой жизни. Искусство — пример примеров созидания. Мой цитатник — не праздная затея. Компьютерное кино не отменить. Оно уже существует. От кинематографистов зависит возможность противостояния ему живым искусством. Вполне допускаю, что упрощенный технологический процесс исключит профессию кинооператора. Режиссеры смогут снимать сами. Нужно быть готовыми к переменам. Нужно открыть школу подготовки новых людей для нового кино. Набор объявить с девяти лет. Обучать детей литературе и всем искусствам без ханжества и снисходительности. К пятнадцати годам они будут готовы душой и умом к пониманию кино как искусства. И здесь начнется их постижение профессии кинематографиста. Специализацию молодые люди могут завершить во ВГИКе.

Само собой разумеется, учить детей должны люди незаурядные, ясные, доброжелательные. Люди света.

1997

П У Б Л И К А Ц И И



«Сталкер»

ОЛЬГА СУРКОВА

Хроники Тарковского. «Сталкер»

ДНЕВНИКОВЫЕ ЗАПИСИ С КОММЕНТАРИЯМИ

19 января 1977 года

Проба Неёловой на роль жены Сталкера.

Андрей Тарковский. Роль это небольшая, но очень для меня важная.

Марина Неёлова. А что вы имеете в виду? Ведь ее можно по-разному повернуть.

А.Тарковский. Через эту роль должно стать ясным, что все претензии героев к жизни и ломаного гроша не стоят. Мы хотим доказать, что все их метания «в поисках истины» — суета. Жена появляется в конце, чтобы самим своим существованием продемонстрировать, что ничто — ни наука, ни искусство — не имеет никакой ценности, кроме простой жизни как таковой. Хотелось бы, чтобы через свой монолог вы передали нам отношение к мужчинам, как к заблудшим детям. Ваша героиня все точно о них знает, видит их насквозь. К финалу герои приходят с перебитыми хребтами, и она может утешить их, объяснить что к чему. Но в этом нет ее превосходства — просто она естественно владеет самым главным секретом жизни, который им пока недоступен. В момент монолога ваша героиня не знает, жив ли ее муж или он не вернется, один он пошел в Зону или вместе с кем-то. Сегодня проба, и я не хочу наваливать на вас какие-то специальные задачи, но если бы вам удалось найти нужное состояние... Может быть, начать с испуга, а потом, когда ваша героиня увидит вернувшихся героев, ей захочется их как-то «поднять» над ситуацией. Но в этом не должно быть гордости как таковой — ею руководит любовь. И все остальное в конечном счете — результат этой любви. А конкретная задача может все испортить. Муж вашей героини — человек духовно слабый, но тем не менее она более всего боится потерять его расположение. Нужно, чтобы актриса могла на самом деле испытать это чувство, то есть инстинктивное материнское чувство. Это мудрость, такая интеллигентность крестьянская, идущая как бы от земли. Потому что сама она неинтеллигентна, но идет от своего живота. А вот «интеллигентная» так не смогла бы — она так не чувствует. Мне хотелось бы только одного — чтобы вы не старались выстраивать монолог умозрительно.

М.Неёлова. Я хотела бы произнести его одна, чтобы ни от кого не зависеть, не торопиться.

А.Тарковский. А как вас одеть?

М.Неёлова. Я бы хотела только такой мягкий безликий платок.

А.Тарковский (*глядя на платок, который она хочет накинуть вместо того, который ей предлагают*). Боюсь, что в этом платке будет что-то такое военное, сентиментальное.

М.Неёлова. А вот в этом нет простоты, он слишком изощренный.

А.Тарковский. Но и не нужно такой уж полной простоты. Как говорится,.простота хуже воровства. В этом платке, по-моему, что-то есть. И вообще, богатая фактура больше дает для лица. А в вязаном платке все завязнет. Лицо завязнет...

Продолжение. Начало см.: 2002, № 4, 6, 7.

М.Неёлова. Ну а в вашем платке разве нет какой-то зыбкости, вязкости?
А.Тарковский. Так, может быть, это и хорошо. А тот платок потянет вас на общие вещи. Но, честно говоря, решать это вот так, абстрактно, у меня никогда не получалось. Надо просто взять на площадку все эти платки и там посмотреть. Вне площадки, вне атмосферы я просто не могу решать такие задачи.

Во время грима Неёловой Тарковский предлагает: «А что, если губы ей сделать потрескавшимися? (Любит он потрескавшиеся губы и веснушки на плечах и руках. — *О.С.*) Они у нее такие большие, поэтому и потрескались, ведь была бессонная ночь. Тогда и глаза трогать не надо: ревела всю ночь, глаза припухли, губы потрескались.

Приходит Саша Кайдановский, исполнитель роли Сталкера. По просьбе Андрея похудел уже на три килограмма...

31 января

Просмотр кинопробы Алисы Фрейндлих на роль жены Сталкера. С моей точки зрения, Фрейндлих играет сдержанно, сурово и благородно. Верю, что это уставшая женщина, много пережившая, но поверить, что когда-то и «счастье» было, трудно.

Андрей в восторге. Фрейндлих утверждена. Может быть, именно эта проба будет использована в готовом фильме.

Просмотр многострадального «Зеркала»

Я ощущаю огромное, трудно объяснимое напряжение, глядя сцену встречи Матери с Прохожим — ведь там за полем, за лесом катятся 30-е годы. Пожар после слов «как сумасшедший с бритвою в руке». Фактуры: древесина, мокрая от дождя, туфли на босу ногу. Сон мальчика — «папа...» — в нем такая огромная тайна, страшная и величественная... Отец моет Матери волосы. Мать кутается в

«Сталкер»

платок и через возрожденческий пейзаж глядится в Марию Ивановну, то есть в себя через много лет.

Типография: все не ладится, и вода в душе не течет. В разговоре Автора с Натальей камера движется так, что кажется — сейчас увидишь Автора, а видишь лишь отражение все той же Натальи. От хроники стратостатов к Чкалову и к чердаку в Переделкине, где Игнат (Алеша) листает Леонардо, и тут же засохший лист в книге. И далее: современный Игнат — сын Автора, сын того Алеши из

Переделкина. Наталья натыкается на иголку. Мне кажется, что когда-то «все это было», то есть, по-Тарковскому: «Было! Было!» Комната Автора, Огородникова. Взгляд Игната современного через десятки лет, вспять, на «Рыжую с потрескавшейся губой», на которую заглядывались военрук и Отец, когда был таким же, как сейчас его сын. Я вспоминаю это... Но ведь было и это — говорит экран. Сон: метет ветер, все осыпается, тревога, мальчик бежит спасаться в отчий дом. Трухлявые бревна в кадре — это само время! И время, и безвременье: стоячая вода в колодце.

Когда смотришь «Зеркало», то самое большое напряжение возникает от ощущения, что перед тобою приоткрыта дверь из реального мира видимостей в мир вечных сущностей. Вот-вот, и ты проскользнешь в него — он здесь, он рядом. Ты — счастливый обладатель катарсиса, хотя и остаешься с мучительным чувством несовершившегося, на пороге двух миров, когда реальный мир остался позади и ты ему больше не доверяешь, а истинный мир расстилается перед тобою и ты не обладаешь им, но предчувствуешь это обладание всем своим существом.

27 июня

Приехала в Таллин, где снимается натура для «Сталкера». Поселилась вместе с группой. В первый день на съемках не была, но Толик Солоницын успел мне сообщить, что такой тщательной обработки каждой детали в кадре никогда раньше не было. «Или будет действительно что-то совсем гениальное, или уж не знаю... — добавил он. — Во всяком случае, Машка (М.Чугунова. — *О.С.*) то все выпалывает, то сажает, то красит...»

28 июня

Приехала на съемочную площадку под Таллином. Дождь. Пока никого нет. Только Тарковский. Он жалуется мне, что какой-то очень важный план у Толи Солоницына ему придется разбить на два куска: «Не тянет он...» Появляется Маша и сообщает, что Рерберг просил передать, что снимать не будет, пока небо не прояснится.

Съемки должны происходить в здании заброшенной электростанции. Кадры Зоны. В строении сделана декорационная выгородка комнаты: все в этой комнате затянуто столетней паутиной и пылью, валяется тряпье, проломанный стул, все обшарпанно до предела. Грим у Толи Солоницына: синяк под глазом, кровь на губе. Словом, «веселенькое дело».

Андрей выглядывает на улицу через узкие окна электростанции и замечает, что где-то снаружи «остались пни от срубленных деревьев, как в парке, это надо убрать». В ожидании, пока подготавливаются к съемкам, нежит у себя на руках котенка и, замечая, что я смотрю на него, точно оправдывается: «Совершенно беззащитное существо!» Указания Солоницыну: «Толя, учти, что когда ты говоришь о лекарствах, то они у тебя должны посыпаться. Надо попробовать, а то, может быть, они разобьются? А почему нет одеяла?» — обращается он к ассистенту. «Оно сушится. Намокло ночью, и сейчас мы его сушим». «Вот это совершенно не важно», — недовольно ворчит Андрей.

Помощники художника моют окна, через которые, видимо, могут стать заметны те самые пни, которые потребовалось убрать, чтобы пейзаж за окном не напоминал парк.

Теперь Андрей строит кадр с Гринько (Ученым) и говорит ему: «На этом плане должны проясниться ваши отношения с партнерами, мы должны понять, мешают они вам или нет. Вы сначала сидите, наклонившись и как бы отрешившись от всего, а потом вроде как сразу прозреваете — знаете, как бывает? Вдруг всё увидели». Высокого Гринько никак не удается поместить в кадр, как того хочется Андрею, и он смеется: «Этот актер меня допечет... Николай Григорьевич, вас никак не скомпонуешь!»

Рерберг просит: «Ребята, оттащите тент, он будет отражаться в стекле».

Тарковский: «Начинаем! Принесите пот и кровь».

«Пот и кровь» — единственное, чего, кажется, не хватало в декорации апокалиптических предвидений. Я наблюдала, как кадр готовился буквально часами, а теперь генеральная репетиция.

Снято.

В следующем кадре крупный план Гринько. Андрей, как всегда, заглядывает в камеру, сам выстраивает кадр и замечает Рерберу: «Важно, чтобы в кадре узнавался тот же интерьер». Рерберг несколько раздраженно отвечает: «Естественно! А почему бы ему не узнаваться?..» Но Андрей продолжает: «Гоша, учти, что в следующем кадре у нас уже больше не будет солнца».

«Сталкер»

В перерыве Андрей сообщает мне: «Представляешь, в большой полнометражной картине у меня будет не более ста кадров. Для обычного фильма, как правило, это очень мало, но мне кажется, что и сто кадров для моей картины слишком дробно... Видишь, какая здесь капризная погода: выезжали — был дождь, а сейчас от солнца деваться некуда, а оно нам и не нужно».

29 июня

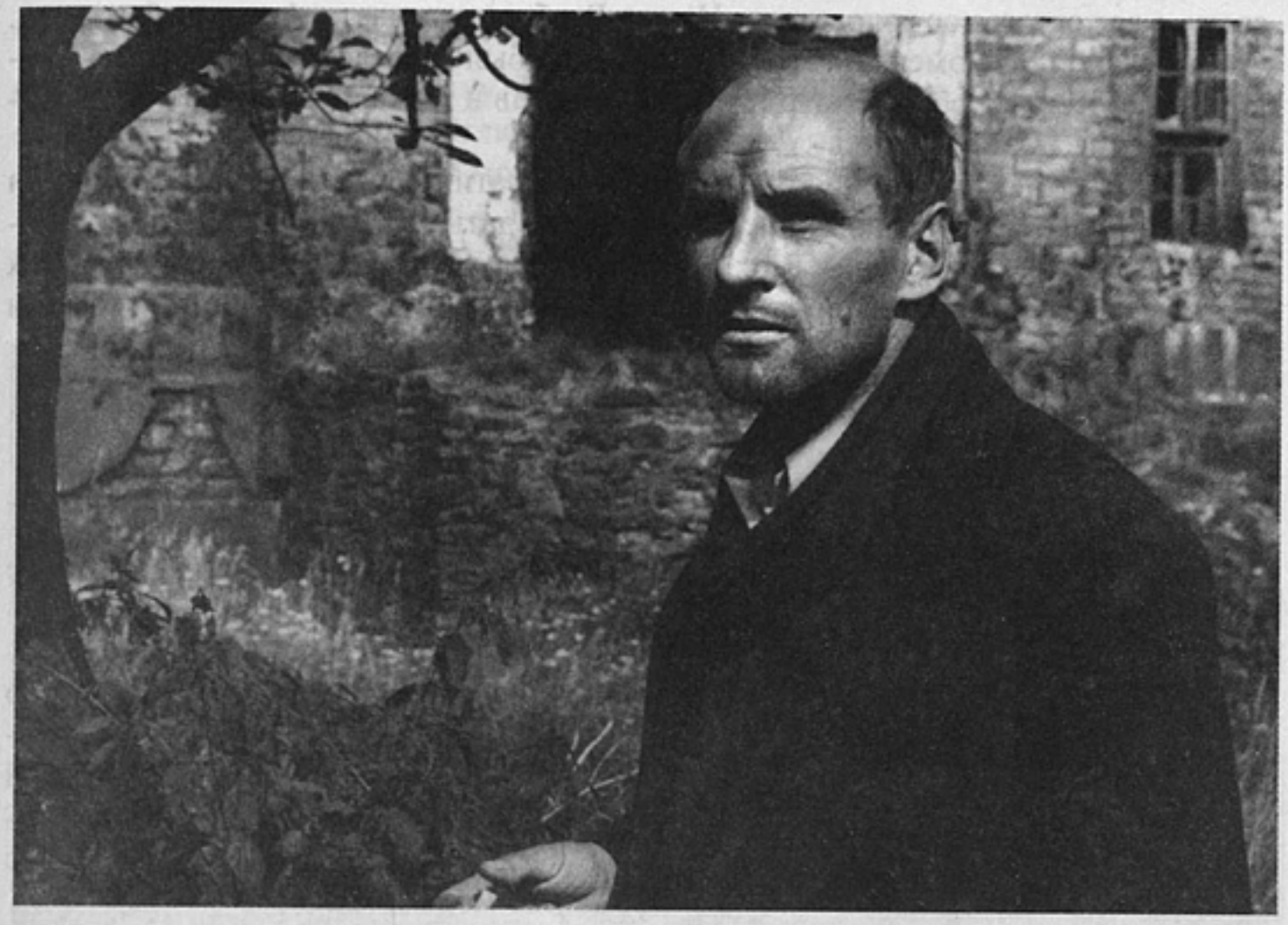
Опять солнце шпарит, а все ожидают для съемок пасмурную погоду. Все нежатся на солнышке на съемочной площадке. Маша переносит правку Тарковского с режиссерского экземпляра сценария в экземпляры актеров. Тарковский объясняется с операторской группой, какого эффекта он ожидает от зеркала. Предлагает ввести в кадр цветы, но Рерберг не согласен: «Нет, надо придумать что-то в стиле, а то торчит огромный веник на первом плане». «Веник» отброшен в сторону.

«Кто не курит и не пьет, тот здоровеньким помрет», — напевает свою любимую песенку Толик Солоницын, но ему, кажется, не угрожает помереть «здоровеньким»: сколько его помню, не выпускает сигарету изо рта да и пьет неплохо.

На солнышке всех разморило. Актерам неспешно делают грим, и Толя с Сашей Кайдановским одновременно прикидывают друг с другом текст. Подходит Андрей, и актеры начинают выяснять с ним, с какой интонацией следует произнести фразу «Ну, ладно», когда они признаются Сталкеру, что в Зону они не войдут.

Грим сложный. Гример старательно наносит на лица героев следы полученных ими в Зоне травм. Особенно трудно дается грим Солоницына, которого Сталкер избил в коридоре. У Кайдановского бритая голова с вытравленным белым участком волос. Все актеры небриты... «Здрасьте, Николай Григорьевич, — обращается Тарковский к подошедшему Гринько. — Ох, как вы обросли за ночь. Надо, чтобы вас побрили для крупного плана, а то будет заметна разница в кадре».

Тарковский с Рербергом подробно обсудили освещение, а теперь Андрей подскочил к Солоницыну, который показывает одну из тех расписных досок, которые мастерит в изобилии. На этот раз с помощью красок он «вмуровывает» в свой рисунок на доске живые листья. Тарковский, как всегда, судит нелицеприятно: «Старик, ну что? Видишь недостаток в этой доске?» «Нет. Мне нравится», — оправдывается Толя. Но Андрей всегда ощущает себя учителем, осо-



«Сталкер»

бенно по отношению к тем, с кем работает из картины в картину. К Толе — как к «своему ребенку» — он особенно придирчив, потому что особенно к нему привязан и относится к нему, как к изделию собственных рук. И учит: «Надо, Толик, края заделать, и здесь слишком много золота. Листья уже не чувствуются живыми, они как из жести. Такие листочки хочется на могилку положить». «На братскую...» — радостно подхватывают все окружающие и хохочут.

Делать пока нечего, и мы сидим, болтаем с Толей. Он нахваливает гримера Виталия Петровича Львова, с которым, видно, подружился: «С ним так легко работать! Он сразу понял и специфику картины, и манеру режиссера. У него полное согласие с актерами, потому что все, что он нам предлагал и предлагает, удивительно соответствует нашим представлениям о наших образах. Ты, конечно, знаешь обо всех трудностях работы с Андреем, но такой трудной картины по подготовке интерьеров, да и по подготовке натуры, еще не было. Конечно, у Тарковского всегда все непросто, но эта картина не похожа на то, что он делал раньше. Его позицию по отношению к актерам ты знаешь: раскройте свое, идите от своего характера. Но в то же время он имеет в виду, что, несмотря на внешнюю похожесть, нужно в своих персонажах раскрыть разное. Я, признаться, немного озадачен: выясняется, что все свои огромные монологи я произношу на общем плане, так что можно было бы и текст не учить...» В это время подходит Тарковский: «Толя, пошли почитаем и разберем сцену».

Только начали начитывать текст, как Рерберг командует: «Надо разводить сцену, солнце скоро спрячется за тучу». Чтение обрывается на реплике Солоницына: «Что-то сердце болит».

После обеда Тарковский продолжает репетицию с Кайдановским, Гринько и Солоницыным. Говорит об Ученом: «Он дозревает до своего состояния прямо на ваших глазах».

Рерберг ставит свет, подготавливает кадр, который будет сниматься через зеркало, снова и снова передвигает подсветки.

Наконец генеральная репетиция перед съемкой кадра. В последнюю мину-

ту Рерберг еще «фактурит» стену мокрой тряпкой и шумит на гримеров и костюмеров, которые тоже стараются в последний момент поправить какие-то мелочи: «Побыстрее! Вы забываете, что не в павильоне. Там поправляйте, сколько хотите, — потом свет зажгли и сняли. А здесь каждую минуту свет меняется, и нам нужно будет все переставлять, если чуть-чуть зазеваемся. Ребята, подождите, не курите пока, а то синий дым стелется в кадре».

Тарковский замечает: «Но мы ведь решили, что один луч будет теплым по свету, а все остальное холодным». На что Рерберг отвечает: «А может быть, так, чтобы в какой-то момент на этой стене солнце было светлее, чем на этой?» Тарковский: «Нет!» Рерберг смотрит через объектив в зеркало и говорит: «А в зеркале именно так получается».

В этот момент у меня с коленок кто-то схватил блокнот. Оказывается, он срочно понадобился второму оператору, чтобы дать Рербергу еще один маленький дополнительный блик. Тарковский добивается таких сложных и тонких световых эффектов, что операторская группа сбилась с ног. Тем более что план этот должен длиться 150 метров!

«Алеша! Рашид! — командует Рерберг. — Открывайте солнце!»

Вспыхивают два дига.

30 июня

Мы едем с Тарковским на съемочную площадку. Говорим о вчерашнем кадре с зеркалом. Андрей нервничает: «Я вообще не знаю, что это будет на экране, настолько эффект непредсказуем. Половина сцены снимается нормально, а половина через зеркало. Не знаю, заметит что-то зритель или не заметит. Какое это даст ощущение? — Потом переходит к актерам: — Саша Кайдановский — единственный из троих интеллигентный актер. А Толя очень испортился — другой человек! Бездарно пьет — ему просто занять себя нечем. В театре я с ним никогда больше работать не буду. Видит Бог, что я все для него делал. Я с ним, как с сыном родным, возился. А-а-а!» — И досадливо морщится.

Сегодня на площадке пасмурно, накрапывает дождь. Андрей готовится снимать панораму с волосами девочки: отошел от группы, задумался, что-то бормочет, затем, видимо, что-то поняв для себя, удовлетворенный возвращается.

Панорама, созданная из «остатков и обломков погибшей цивилизации», выглядит грандиозно. Не случайно мне говорили, что художник, работающий на картине прямо-таки подвижнически, просто ночует на декорации. Сейчас к притолоке двери он как бы клеит нечто, что должно изображать плесень. Этот художник приехал откуда-то из Казани и, кажется, собственными руками создал всю материальную среду фильма.

Ассистенты по реквизиту обращаются к Тарковскому с вопросом: «Гоша просил одеяло побольше обжечь — можно?» Андрей милостиво соглашается, но выражает недовольство по другому поводу: «Гоша, мне не нравится эта панорама. Это просто панорама, а мне нужна такая, какая увидена Сталкером».

Рерберг просит: «Тазик с моей стороны зафактурьте темненьким». А Тарковский уточняет: «Только, пожалуйста, делаете это грязью и олифой, а то если просто закрасить, будет ужасно».

Когда все точно выполнено, Рерберг, заглядывая в камеру и обводя ею панораму, удовлетворенно тянет: «Кошма-а-ар!»

На что Тарковский отвечает: «Вы, операторы, все одинаковые. Вам чтоб красиво... Ну что, начали? Начали! Приготовились! Сюда фанерку, чтобы не отсвечивало. Где фанерка??? У нас еще час, Гоша?»

Рерберг дает последнее наставление съемочной группе: «Значит, вы наезжаете так, словно нам нужно рассмотреть, а не на готовенькое. Поняли?!» Тарковский: «Мотор!» Камера не заработала! Рерберг: «Ну, ребята, этого я вам не прощу! Выговор захотели?! — и застонал-завыл: — У-у-у!» Ребята стремглав ринулись за новой камерой.

Сняли. Стоп. Андрей доволен вторым дублем: «Убежден, что этот кадр будет в картине». Но Рерберг настроен более скептически: «Я не убежден. У Сашки свет был на лбу. Никто, черт возьми, ни о чем не думает». Но на этот раз спо-

коен Андрей: «Хорошо, снимем еще дубль». Чувствуется, что у Рерберга после этого решения точно гора с плеч.

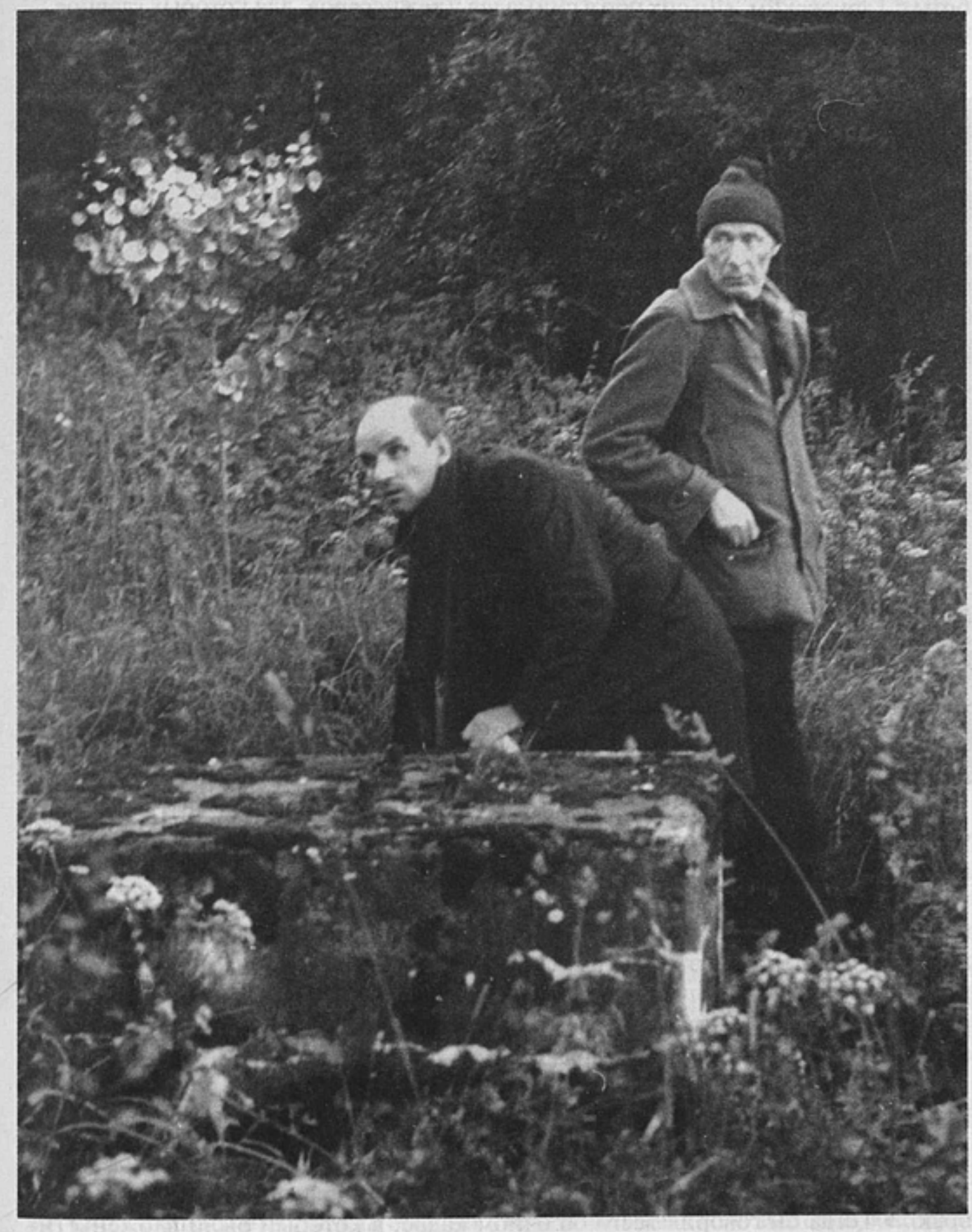
Ассистент оператора создает пейзаж, который теперь и предстоит снять. Он буквально сидит и выкладывает пейзаж, который на пленке будет выглядеть так, точно его сняли с самолета: вот озера, затем песок, песок и валуны.

Все-таки кинематограф иногда так похож на детскую игру...

1 июля

Сегодня я опоздала на съемку. Когда пришла, Андрей уже выстраивал актерам мизансцену. Каждое утро он первый смотрит в камеру. Художники подготовили ландшафт, все выложено мохом с вкрапленными нежными цветочками.

В перерыве я поехала с Сашей Кайдановским и Андреем прокатиться на Сашиной машине: на ней Андрей учится водить. Он жалуется Кайдановскому:



«Сталкер»

«Очень трудно развести мизансцену с одной точки. Тем более что Сталкер как никогда много движется в этой сцене: туда-сюда...» Потом притормозили машину на опушке леса, Андрей выскочил, пробежался по травке, и, обводя взглядом природу, вздохнул и признался: «Без этого я не смог бы».

После перерыва продолжается репетиция. Тарковский не очень доволен Кайдановским: «Сашуля, ты что-то стал все валить в одну кучу». «Как просили», — отвечает Кайдановский. «Я понимаю, но ты меня не совсем правильно понял...» В этот момент подходит Рерберг: «Есть идея, чтобы вода на плотине останавливалась и все оголялось... Очень хорошо получится! Посмотрите?» Тарковский говорит Кайдановскому: «Подождите-подождите. Сейчас я с Гошей выясню все насчет его идеи...»

2 июля

Художники сегодня просто взвыли: «Андрей Арсеньевич, это же адов труд! Ведь с девяти утра уже цемент колют, грызут, можно сказать. И все ради одного кадра!» Тарковский отвечает: «А представляете себе, если у меня еще брак будет в этом кадре?! Тогда все еще придется восстанавливать...»

Пользуясь моментом, спрашиваю Кайдановского о его впечатлении от работы с Тарковским. «До сих пор я снимался у режиссеров, для которых главное — это актер, а не изобразительное решение само по себе. Но я все-таки считаю,

«Сталкер»

что кинематограф — это прежде всего изображение плюс актер. Настоящее кино — когда актер становится одним из компонентов кадра. Конечно, в таком кинематографе актер менее свободен и должен уметь органично вписаться в предлагаемый режиссером кадр. Он должен физически переработать возникающую условность и при этом не потерять внутренний настрой, естественную органичность существования в кадре. Мне очень близко требование Тарковского играть не слова, не смысл эпизода, а состояние. Если я правильно понимаю, то актер не должен доминировать в кадре».

Начало августа 1978 года

Как странно, что моя последняя запись по «Сталкеру», сделанная год назад, заканчивается предположением Тарковского: «Представляешь, если у меня будет брак...» Тогда он говорил всего об одном кадре, в который были вложены гигантские усилия. Что же можно сказать о том, что почти вся картина, снятая более чем наполовину, оказалась техническим браком?!! Такое бывает? Такого не бывает! Но такое случилось с Тарковским...

И хотя, как говорит Андрей, брак изображения связан с технической непригодностью пленки или режима ее проявки, отношения его с Рербергом ра-

зорваны раз и навсегда. Андрей считает, что брак можно было вовремя проконтролировать, если бы Рерберг относился к картине менее формально... если бы он не пил так много... если бы делал не только то, что ему предписано его положением главного оператора, но и то, чего просит душа... А душа его, по мнению Андрея, была холодна. Рерберг же был возмущен, что Тарковский считал его обязанностью осуществлять технический контроль над материалом. После такого рода выяснения отношений Тарковский так и сказал: «Гоша, уходи, и чтобы я тебя больше никогда не видел!»

Тем не менее сейчас запущен в производство новый «Сталкер». И в результате всех пертурбаций в съемочной группе Лариса Павловна доросла до второго режиссера(!). (Но это тема, достойная отдельного разговора.) А Андрей Арсеньевич является теперь не только постановщиком, но и художником картины. Александр Бойм был также изгнан. После конфликта Тарковского с Рербергом на фильм пришел Леонид Калашников, от которого Андрей был в восторге. Но Калашников очень быстро отказался от участия в фильме. Может быть, был напуган всей атмосферой в съемочной группе?

В итоге новым оператором стал Александр Княжинский.

15 августа. «Сталкер»-2

Мы снова, год спустя, летим вместе с Тарковским в Таллин на новые съемки. Андрей рассказывает мне о том, что в новом «Сталкере» только аксессуары остаются прежними, но весь смысл сценария меняется кардинально, все причины и следствия меняются местами: «Перечитай в Ветхом Завете Книгу Иова — это очень важно для нашего фильма. Толя стал просто первоклассным актером. Я теперь с ним вообще не разговариваю, ничего не объясняю: он и сам все прекрасно понимает... И в «Гамлете» хочу после сцены «Мышеловки» дать другую версию событий: Гамлет совсем ничего не делает и все же погибает... Раньше он погибал у меня от подлости, что чужую кровь пролил, а теперь будет погибать из-за слабости характера, из-за того, что он не решается отомстить за отца, восстановить династию, настоять на том, что он — королевский сын! И мы ему так пальцем погрозим... Нет, Шекспир — гений!»

И еще Тарковский вдруг признается: «Я уже делаю многое не из своих собственных принципов, а из-за Тяпы, чтобы мне было не стыдно ему в глаза смотреть...»

Тяпа — это домашнее имя второго сына Тарковского — Андрея, родившегося от брака с Ларисой.

Меня всегда колет, что об Арсении, своем старшем сыне, Андрей молчит...

16 августа

Все забываю записать. 4 апреля 1978 года был один из самых страшных дней рождения Тарковского. Стало ясно, как далеко зашла двойная жизнь в его собственном доме. «Прекрасная дама», в интерпретации Тарковского, «жертвенница», Лариса Павловна устроила настоящий шабаш. На дне рождения кроме меня и моего мужа Димы была сестра Тарковского Марина со своим мужем, бывшим однокурсником Андрея Сашей Гордоном. Был директор комиссионного мебельного магазина Женя с женой Светланой — он помогал за бесценок обставить дом в деревне и квартиру Тарковских на Мосфильмовской. И была «мафия» Ларисы Павловны (этот термин возник после просмотра группой «Крестного отца»): Маша Чугунова, Володя Седов, второй режиссер Тарковского на «Гамлете», Араик, недавний слушатель Высших режиссерских курсов, вознесенный на первом «Сталкере» Ларисой Павловной во вторые режиссеры, а теперь смещенный с этой должности за неумение и замененный самой Ларисой.

Стол ломился от яств, как обычно. Но помимо обычного застолья, которое возглавлял именинник, шло второе, нелегальное пиршество в соседней комнате, где хозяйкой дома были «заначены» батареи водки, и посвященные члены «мафии» время от времени выскакивали туда, чтобы, хлебнув от души, оттанцевать с Ларисой очередной танец, до которых она большая охотница...

Андрей, как обычно, предварявший каждую рюмку длинным тостом-от-

кровением, удивлялся, что никак не может собрать людей за столом, недоумевал, куда все то и дело исчезают... Властно произносил: «Лариса!»

Тем немногим, кто удерживался за «легальным» столом, он старался объяснить, что его ситуация в жизни и в искусстве уже не выбрана им, а навязана его зрителем, что он не может поступать иначе, потому что его миссия предопределена его почитателями: «Я получил такие потрясающие письма от зрителей после «Зеркала», что вдруг по-настоящему почувствовал свою ответственность. Ведь я всерьез хотел бросить кино в этот период, но эти письма мне не позволили...»

А потом, обращаясь только к Марине, упрекал ее, что и Марина, и мать всегда чего-то от него требовали, что близкие всегда считали его сильным, «но это было неправильно, я был самым слабым из вас».

Тогда Марина, сдерживая мелькнувшие слезы, намекнула ему на какую-то, видимо, очень больную для всех проблему (может быть, проблему Арсения, его первого сына и первой жены, которых очень любили все родственники Тарковского?) и продолжала, что если, мол, ничего не изменится, то он угробит мать. На это Андрей, нервно передернув плечами, резко ответил, что все будет так, как было, и ничего другого ждать не следует. И еще он сказал с сильной потаенной горечью, что когда он думает о своих родных, то у него никогда не бывает чувства обретения, а всегда возникает «острое чувство потери»...

После этого дня рождения у Андрея случился инфаркт.

16 августа

Сегодня съемки на самом верху плотины, перегораживающей лесную реку с берегами изумительной красоты: деревья, высокие цветы... Но когда приближаешься к речке, то вдруг начинаешь ощущать совершенно посторонний химический запах, а когда подходишь вплотную, то с ужасом убеждаешься в том, что вода вспенивается белым химическим порошком. Это так страшно, что все «фантастические» ужасы «Сталкера» ничто по сравнению с «реализмом» нашей действительности! Оказывается, какая-то целлюлозная фабрика сбрасывает свои отходы в воды такой красавицы. Ужас!

Итак, на самой верху плотины натянут парус, сдерживающий ветер, и там расположилась съемочная площадка. Все это очень высоко, заграждений никаких нет, и поскольку я боюсь высоты, то не смогла добраться до съемочной площадки. Мне рассказывали, что сегодня снимают спуск героев в расщелину, на дне которой бурлит вода. Падающая вода, отвратительно бурого цвета с гребешками пены, распространяет вокруг себя удушающий запах «цивилизации»: находясь здесь, даже чувствуешь себя неважно — дышать тяжко.

Тарковский живет в красивом загородном доме. Вся съемочная группа поселена в каком-то общежитии Таллина. Толя Солоницын за истекший год женился на девушке Свете (она работала гримером еще на первом «Сталкере»), и они приехали вместе. С ними и их недавно родившийся сын. Может быть, потому, что моему сыну Степе всего полгода, я с ужасом смотрю на этого малыша, бледненького, синюшного: комната прокурена, непроветрена, тут же сохнут плохо простиранные пеленки.

Актерам надоело сниматься — второй раз одна и та же картина да еще по шесть дублей одной и той же сцены. «Невозможно... тошнит...» — жалуются они. Кайдановский говорит, что никогда больше не будет сниматься у Тарковского. Рассказывает, что съемки были очень тяжелыми: приходилось, например, сидеть по уши в воде (благословляют еще художника по костюмам Нелю Фомину за то, что она придумала какие-то водонепроницаемые поддевки под одежду), «сидим мокрые, грязные, даже закурить не можем, а потом нас водкой отпаивают».

И сам Андрей после инфаркта напуган. Когда летели в самолете, он все рассказывал нам с Княжинским о своей диете: «Потому что хочу жить, а главное, работать! Да и Лара с детьми... Кому они нужны? Что с ними будет, если со мной что-нибудь случится?»

Княжинским Андрей очень доволен. Говорит, что он «интеллигентный и спокойный».

О новом «Сталкере» сказал следующее: «Это история крушения идеализма

в XX веке. Ситуация, при которой два безбожника-интеллектуала уверяют одного верующего человека, что ничего нет. А он остается со своей верой, но совершенно посторонним в этой жизни, как бы ни при чем, понимаешь?.. В полном говне и еще говорит «спасибо»...»

Ларисы нет — уехала с Седовым в деревню и концы в воду...

17 августа

Смотрели в монтажной с Тарковским и Люсей Фейгиновой дубли в черно-белом воспроизведении — чрезвычайно интересно по фактурам и атмосфере. Ви-

«Сталкер»

дать, не зря вчера Рашид целый день по пояс голый в резиновых сапогах до бедер фактурил колонны. Даже Тарковский был доволен (все делается по его собственным эскизам), как он накладывает краску, прилепляет мох, создавая ощущение ободранности и заброшенности. Плотина, брызги, скользкие мостки, заводь — все в буро-коричневых, зеленых тонах.

С утра льет дождь. Тарковский говорит, что «хреново себя чувствует», и все щупает пульс...

Во время просмотра материала раздражался, что механик не держит фокус: «Я так смотреть не могу. Так я просто ничего не понимаю...» Снова щупает пульс, зевает... Делает Люсе замечание по поводу какой-то детали в монтаже, на что она отвечает: «Но зрители этого не заметят». Тарковский парирует: «Зрители вообще ни хрена не заметят, но мы не для них делаем картину... Вы когда-нибудь видели нашу картину в простом, рядовом кинотеатре?» «Видела, и это ужасно», — отвечает Люся. (Дело в том, что при тиражировании фильма качество изображения резко падает.)

Вместе с нами в просмотровом зале находится Кайдановский. Это означает, что Тарковский очень доверяет ему, потому что обычно он не показывает материала актерам. Кайдановский говорит о Солоницыне, с которым дружит: «Толя совершенно органичен. Он и живет в полном согласии с собой. Я ему завидую».

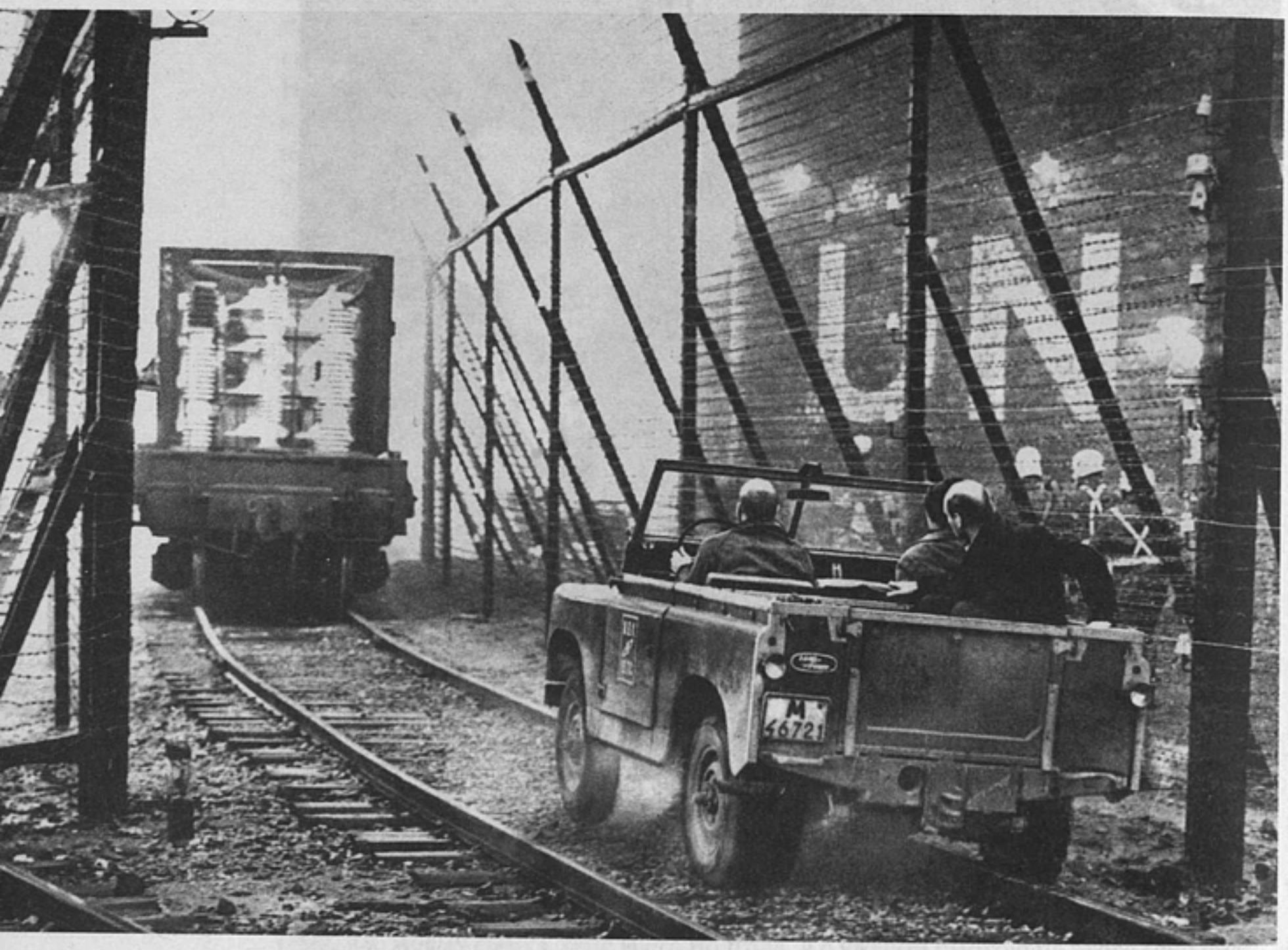
Тарковский рассказывает анекдот о Брессоне, которого он обожает и, кажется, ставит на первое место в мировом кино: «Снимается общий план, и Брессон командует актеру: «Пройдите без фуражки». Снимает двадцать дублей. «А теперь пройдите в берете!» Еще двадцать дублей. «А теперь пройдите без бе-

рета!» «Но ведь это уже было», — возражают ему. «Нет, было без фуражки»... «Говорят, он такой зануда, — восторженно и со смехом констатирует Тарковский, — что все рядом с ним дохнут...»

Глядя на экран, Тарковский сообщает: «Этот план, где Сталкер в траву ложится, я пересниму... Будет очень красиво! Я туда тысячу раз ходил». Да, наш Тарковский не хуже Брессона!

Пользуясь свободным моментом, я спрашиваю Андрея, где он больше любит снимать, в павильоне или на натуре.

«На натуре труднее работать. Но где лучше? На натуре или в декорации? Поразному. Это зависит от обстоятельств. Вообще лучше в павильоне, потому что процесс съемок более управляем. Сейчас все уже научились в павильоне делать живые фактуры. И с актером легче работать. Хотя в натуре есть своя прелесть».



«Сталкер»

«Но лучше всего монтировать, когда материал уже отснят?» — подшучиваю я, зная, что Андрей часто говорил мне, что больше всего любит монтажно-тонировочный период. «Нет. В этот момент видишь столько недоделок, что сердце разрывается, а сделать, увы, уже ничего нельзя! По первому просмотру кажется, что все вроде бы точно, а потом все больше накладок и неточностей вылезает — кошмар! Брессон мне то же самое говорил. Из четырех дублей отобрать лучший совершенно невозможно, нужно по одному дублю снимать — тогда не будет проблемы! Все будет совершенно ясно. А то в одном дубле лучше одно, а в другом — другое. А Брессон такой старый... удивительный человек! Всех кинематографистов ненавидит — вот в этом мы с ним похожи! Алена Рене в упор не видит. Когда он со мной разговаривал, то все французы удивлялись! Вообще, я вам расскажу, как он зал выбирает для своей премьеры. Ходит по Парижу, ищет. Смотрит экраны, слушает звучание динамиков. А потом... почти никто не ходит на его фильмы! Французы тоже ни хрена не понимают... как и везде... Но разница между мной и им есть: ему дают денег, сколько он хочет, — он национальная гордость! А я должен спрашивать у этого дерьма, Ермаша, буду ли я снимать картину...»

Трое — Сталкер, Писатель и Ученый — проходят у стены плотины. Сталкер бросает гайку, чтобы понять, проходима ли эта территория. «Гаечка могла бы быть посветлее по этому случаю», — язвит Андрей, имея в виду, что такую темную гайку не видно, когда ее бросают.

Затем снимается кадр, в котором актеры, одетые в гидрокостюмы, бредут через «гнилую воду» (так она называется в сценарии).

Ставится новый кадр. Андрей запретил делать лишний шаг по тому месту, которое предстоит снимать, сердится на второго оператора, которой нужно замерить свет: «Нана, я вас умоляю, не влезайте в кадр — здесь все с таким трудом сделали»... «Сделали» травку с вкрапленными в нее крошечными нежными белыми цветочками, как будто бы растущими вдоль насыпи. Сталкеру предстоит припасть к этим цветочкам, вдыхая в себя их аромат, чтобы выяснить, что, оказывается, здесь, в Зоне, «цветы не пахнут»

Для того чтобы Кайдановский привалился на насыпь понюхать цветочки, начинают подкладывать доски... На мой недоуменный вопрос, почему бы эти доски не положить заранее, Кайдановский мне отвечает: «Потому что у нас все меняется каждые пятнадцать минут».

Напряжение висит в воздухе. Площадка из досок, наконец, сделана, и Андрей просит Кайдановского занять на ней свое место. Глядя в объектив, командует: «Нет, Саша, так плохо. Встань на колени! Ляг! Нет, встань! Руку не очень вытягивай вперед! Рашид, — обращается он теперь к художнику, — убери траву!»

Теперь Андрей обращается к Княжинскому: «Может быть, сделаем все наоборот?» Княжинский не возражает. Но за те несколько дней, которые я наблюдаю их совместную работу, у меня создалось впечатление, что Княжинский только покорно исполняет все, чего хочет Тарковский. На съемочной площадке, во всяком случае, он выглядит настолько безучастным, что даже странно, что Андрей к нему обращается с вопросом.

Пока я обо всем этом размышляю, из травинок, дерна и цветочков создается дивный островок, кусочек природы, куда уткнется Сталкер. Цветочки Андрей распределяет сам. Вообще, когда что-то не получается или делается неточно, Андрей в сердцах бросается все делать сам: пилить ли, вытаптывать землю или, наоборот, рыхлить. Но такое ощущение, что на самом деле все недоделки происходят не по чьей-то злой воле, не потому, что кто-то что-то не хочет делать, а потому, что, действительно, никто не знает, что будет происходить в следующую секунду. За идеями Тарковского просто никто не поспевает, а его это буквально выводит из себя. Может быть, все неурядицы объясняются тем, что должность второго режиссера узурпирована Ларисой Павловной...

Окончание следует

МИХАИЛ СУЛЬКИН

«Трофейное кино»?.. Нет, ворованное

ГЛЯДЯ ИЗ БОСТОНА

«Дилижанс» («Путешествие будет опасным»)

В конце прошлого — начале нынешнего года американские зрители русскоязычного телеканала RTN — WMNB смогли увидеть любопытный «сериал», подготовленный в 2001 году российским телеканалом «Культура». Каждая из пятнадцати получасовых передач, объединенных рубрикой «Трофейное кино», была посвящена одному фильму и состояла из его фрагментов, сопровождаемых комментариями популярных актеров театра и кино. Среди комментаторов — Михаил Ульянов, Юрий Яковлев, Михаил Глузский, Сергей Юрский, Ирина Скобцева и еще десять любимых артистов. Причем они не просто читали текст, написанный авторами серии, но вели рассказ о представляемой картине от первого лица, привнося в объективную историко-культурную информацию свои собственные впечатления, воспоминания, ощущения.

Не берусь здесь говорить о том, насколько каждый «дайджест» и весь компилятивный метод соответствуют духу показанных фильмов. Хочу лишь напомнить читателям «ИК» о том, что такое «трофейное кино».

Когда война закончилась, пригород Берлина Бабельсберг, в котором кроме киностудий находился богатейший архив фильмов и документов, оказался в зоне советской оккупации. Конечно, все это богатство было быстренько отправлено в Москву. Сотрудники Госфильмофонда в Белых Столбах начали разбирать архив — и разбирали потом в течение многих лет, — в котором были сотни немецких и не только немецких фильмов.

Теперь, по прошествии более полувека, трудно сказать, кому из киноруководителей пришло тогда в голову выпустить часть из этих картин на советские экраны. Во всяком случае, вряд ли это было бы возможно без высочайшего одобрения *главного зрителя*. Известно, что Сталин смотрел много фильмов, а зарубежные ему переводил тогдашний руководитель кинематографии Большаков, который выучивал реплики героев по специально для него сделанным переводам. (Трудно себе представить, какой феноменальной памятью обладал этот высокопоставленный чиновник.)

Очевидно, в немецких картинах не было обнаружено ничего идеологически

вредного. Как, кстати, и перед войной, когда казалось, что дружба двух диктаторских режимов всерьез и надолго. Тогда некоторых именитых кинематографистов пригласили на очень секретные просмотры. Предложили посмотреть несколько новых немецких картин и рекомендовать лучшие из них для покупки. Зная по прессе, какой чудовищной идеологической обработке подвергаются зрители в гитлеровской Германии, деятели кино ожидали увидеть картины, так или иначе отражающие человеконенавистнические, расистские постулаты геббельсовской пропаганды.

Каково же было их изумление, когда они увидели нормальные фильмы: обыкновенные мелодрамы, биографические и исторические ленты, музыкальные комедии. Эти картины составляли основной репертуар кинотеатров Германии, а откровенно нацистских фильмов, таких как «Триумф воли» или «Еврей Зюсс», было не так уж много.

«Женщина моих грез» («Девушка моей мечты»)

Зрители старшего поколения наверняка помнят картины из коллекции Бабельсберга, которые, как правило, предварял текст такого содержания: «Этот фильм взят в качестве трофея после разгрома Советской Армией немецко-фашистских войск под Берлином в 1945 году». Правда, ленты эти выходили как бы анонимно: в них не было титров, из которых зрители могли бы узнать, в какой стране снимался фильм, кто его авторы, какие актеры в нем играли. Народу предлагали посмотреть просто зарубежный фильм. За редкими исключениями, в советском прокате меняли и оригинальное название. К примеру, обычная публика, не специалисты, смотревшая фильм 1943 года «Чудесный исцелитель», так и не узнала, что поставил его один из классиков мирового кино Георг Вильгельм Пабст, что главную роль в нем сыграл знаменитый Вернер Краус и что фильм назывался по имени своего героя — великого медика — «Парацельс».

Какие же фильмы поверженной Германии были отобраны для самого передового советского зрителя? Прежде всего развлекательные и познавательные. Зрители с удовольствием шли в кино смотреть картины с участием знаменитых певцов Джильи и Карузо, музыкальные ревю с Марикой Рёкк, приключенческие ленты «Индийская гробница» и «Каучук» (в прокате — «Охотники за каучуком»), биографические фильмы о Рембрандте, Моцарте, Шиллере, экранизации опер «Тоска», «Чио-Чио-сан», флоберовской «Мадам Бовари» и другие.

Неожиданно уместными оказались после войны и немецкие агитки откровенно антианглийского или антиамериканского характера. Началась «холодная война», и пока советские кинематографисты еще только готовили «Заговор обреченных» и «Встречу на Эльбе», сгодились немецкие пропагандистские фильмы, сделанные отнюдь не бездарными людьми.

Но вернемся к телесериалу «Трофейное кино». Из пятнадцати фильмов, с которыми нас познакомил канал «Культура» и его партнеры в Штатах, только один (!) можно назвать по-настоящему трофейным — «Девушку моей мечты» режиссера Георга Якоби с блистательной Марикой Рёкк. Его оригинальное название — «Женщина моих грез», но советские моралисты сочли, что грезить о женщине неприлично, хотя в 1944 году, когда снимался этот фильм, Марике Рёкк было уже тридцать, и героиня вполне соответствовала оригинальному названию.

А что же остальные четырнадцать фильмов? Почему их нельзя назвать трофейными?

Английский «Багдадский вор», поставленный по мотивам арабских сказок, появился на советских экранах в годы войны, затем периодически возникал в

«Эта женщина Гамильтон» («Леди Гамильтон»)

прокате, в последний раз — в 1990-м. Не полагаясь на память, процитирую московский бюллетень «Новые фильмы» (1990, июнь): «Фильм «Багдадский вор», столь популярный среди советских зрителей 40—50-х годов, был во время второй мировой войны подарен Советскому Союзу известным английским продюсером, сценаристом, режиссером Александром Кордой». Этот подарок через несколько лет был назван трофеем.

В разряд трофейных попала и другая подаренная Кордой картина — «Книга джунглей», переименованная в «Джунгли». Кроме «Багдадского вора» авторы «Трофейного кино» включили в свой цикл еще два английских фильма — «Джордж из Динки-джаза» («Предоставьте это Джорджу») и «Леди Гамильтон» («Эта женщина Гамильтон»). Обе ленты тоже во время войны демонстрирова-

«Мост Ватерлоо»

лись в Советском Союзе, да и в Англии они были выпущены в годы войны и попасть в киноархив Германии могли только чудом.

Из других английских фильмов, которые назвали «трофейными», наибольшим успехом пользовался «Под красной мантией» (в советском прокате — «Под кардинальской мантией»), поставленный в 1937 году шведским режиссером Виктором Шёстрёмом с немецким эмигрантом Конрадом Фейдтом в главной роли.

В «трофейные» попали даже чехословацкий фильм 1936 года «Порт-Артур», переименованный в «Спасенные знамена», и поставленный во Франции эмигрантом из СССР Федором Оцепом приключенческий «Гибралтар» (в советском прокате «Сети шпионажа») с Эриком Штрогеймом в одной из главных ролей.

В недавней ретроспективе зрители RTN — WMNB могли увидеть два фильма середины 30-х годов, поставленных режиссером Германом Костерлицем с участием Франчески Гааль — венгерской еврейки, спасенной в годы войны советскими солдатами. Это «Петер» и «Маленькая мама». А создатель этих картин Костерлиц с 1936 года больше не работал на венгерско-австрийской студии «Гунния—Юниверсл» и перебрался в США, где под именем Генри Костера поставил десятки фильмов, в том числе и «Сто мужчин и одна девушка», пользовавшийся популярностью еще накануне войны. И эти ленты, и «Большой вальс», и «Серенада Солнечной долины» деятели Главкинопроката тоже объявили трофеями Советской Армии.

Анатолий Кузнецов, представлявший «Дилижанс», наверное, подзабыл, что в юности фильм под таким названием не мог видеть. Потому что картина была переименована в «Путешествие будет опасным». Не мог он знать и имен режиссера Джона Форда и актера Джона Уэйна: вместо этих обязательных в цивилизованном мире данных об авторах зрители читали на экране: «В этом фильме рассказано о нравах американского буржуазного общества, о лицемерии и ханжестве, которые являются его отличительной чертой. Советскому зрителю нетрудно рассмотреть, что фильм неправильно показывает американскую колонизаторскую политику в отношении индейских племен». В этих бесхитростных сентенциях угадывается стиль партийных документов и идейного вдохновителя «всех наших побед».

Еще несколько замечаний, так сказать, комментарии к комментариям.

Михаил Ульянов представляет «Судьбу солдата в Америке», но не оговаривает при этом, что фильм с таким названием режиссер Рауль Уолш не ставил, а картина, которую комментирует артист, называлась «Бурные двадцатые годы» и под таким названием вошла в мировой фонд киноклассики.

Валентин Гафт на обаянии убеждает зрителей, что в 40-е годы они смотрели трилогию фильмов о Тарзане и что поставлена она была режиссером Ван Дайком в 1932 году. В каждой фразе — ошибка. Во-первых, не трилогию смотрели советские зрители, а четыре фильма (в США «тарзаньих» фильмов даже с Вайсмюллером было больше), во-вторых, Ван Дайк был режиссером только первого «Тарзана», а три других поставил Ричард Торп, и, в-третьих, в 1932 году вышел первый фильм, а три других в 1936, 1939, 1942 годах (и тут еще вопрос: как мог фильм из воюющих с Германией Штатов попасть в Бабельсбергский киноархив?).

И «Мост Ватерлоо», и «Дама с камелиями», и «Газовый свет» — великолепные картины, о которых поведал телеканал «Культура», лишь малая часть из более семи десятков *ворованных, а отнюдь не трофейных* американских картин. Ради того чтобы их посмотреть, люди простаивали в многочасовых очередях у касс кинотеатров и клубов. Ведь зрителям, впервые приобщившимся к шедеврам американского кино, познакомившимся с творчеством таких режиссеров, как Форд, Мамулян, Капра, Дитерле, Кёртиц, или увидевшим великие роли Лаутона, Пауэра, Муни, Купера, Гарбо и многих других, в конце концов не так уж важно было, что этих великих имен не было во вступительных титрах, где им вместо этого сообщали, что фильм «разоблачает», «показывает изнанку демократии», что авторы «не учли», «исказили» и т.п. Жульническая акция с «трофейным кино» дала возможность советским зрителям познакомиться с лучшими образцами американского социального, исторического, биографического, музыкального кинематографа. С экранизациями Шекспира, Дюма, Гюго.

Конечно, «предисловия» к этим картинам, их адаптация к советскому прокату мешали целостному восприятию. Случались и курьезные вещи. Один толь-

«Бурные двадцатые годы» («Судьба солдата в Америке»)

ко пример. В американской «Жизни Эмиля Золя» (в советском прокате «Я обвиняю») есть эпизоды, показывающие активное участие писателя в кампании по защите капитана французской армии Дрейфуса, ложно обвиненного в предательстве. Четко обозначена и одна из основных причин гонений, заключавшаяся в том, что Дрейфус — еврей. В выпущенном на советский экран варианте этот мотив был настолько затушеван, что догадаться о еврейском происхождении героя было невозможно.

В 1949 году в издательстве Госкиноиздат вышла книга Ростислава Юренева «Советский биографический фильм». Книга, конечно, несет отпечаток своего времени, когда без цитат из классиков марксизма-ленинизма, особенно «отца народов», вряд ли можно было обойтись даже в небольшой статье. Ученый, анализирующий творчество американского режиссера Вильгельма (Уильяма) Дитерле, коснулся и фильма «Жизнь Эмиля Золя», который он видел, судя по нижеприведенной цитате, в советском «трофейном» варианте.

«Дело Дрейфуса» — судьба еврея, капитана французской армии, оклеветанного реакционерами и предателями родины из «второго бюро» Военного министерства, и связанное с ним дело Золя, обвиненного в клевете на армию, показано в фильме подробно, со знанием дела, с очевидным драматургическим мастерством. Однако *в фильме не сказано, что Дрейфус был еврей (*выделено мной. — *М.С.*). Видимо, в Америке, в стране расовой дискриминации, нельзя было во весь голос говорить о социальном зле антисемитизма».

«Эта женщина Гамильтон» («Леди Гамильтон»)

Возможно, критик и был прав в том, что в США начала 40-х тема антисемитизма была немодной. Но смелость Юренева была в том, что писал он это в ту пору, когда в СССР как раз входило в оборот юдофобство, когда по так называемому «пятому пункту» начали изгонять с работы, ограничивать прием в вузы и т.д.

В конце — о двух негативных последствиях демонстрации «трофейных фильмов», которая прекратилась только после смерти Сталина.

Первое — резкое сокращение советского кинопроизводства, период «малокартинья», когда установка на шедевры привела к тому, что на экраны выходили только помпезные поделки типа «Заговора обреченных», «Великой силы» или «Незабываемого 1919-го»...

Второе — многолетний бойкот американским кинобизнесом отношений с советскими киноторговыми организациями.

И — вывод: вместо того чтобы задним числом оправдывать жульничество с так называемым «трофейным кино», не лучше ли открыть ретрорубрику, и пусть те же актеры прочитают «от своего лица» историю этих фильмов, которые хорошо бы, наконец, показать в первозданном виде.

Бостон

Ч Т Е Н И Е

Кристина Янда

КРИСТИНА ЯНДА ПРИ УЧАСТИИ БОЖЕНЫ ЯНИЦКОЙ

У звезд красные когти

Как-то раз у нас с детьми — восьмилетним Адамом и пятилетним Анджеем — произошел следующий разговор.
А н д ж е й. Мама, а ты звизда?
Я. Так люди говорят. Только не «звИзда», а «звЕзда».
А н д ж е й. А что это такое?
А д а м. Дурачок, это самая лучшая актриса.
Я. Ну, не всегда самая лучшая.
А н д ж е й. А я знаю! Мама телезвезда — так сказала воспитательница в детском саду.
А д а м. Правда, мама? Ты телезвезда?
А н д ж е й. Звезда, звезда! У всех звезд такие красные когти, как у мамы...
Отсюда название книги...

Элиза и профессор Хиггинс

В Варшавской высшей театральной школе Анджей Северин[1] был ассистентом Тадеуша Ломницкого, но я занималась в другой группе и сталкивалась с ним только в коридоре. Вообще-то Северин мне совершенно не нравился. Когда я принялась каждый вечер ходить в театр (а в те годы всегда было что посмотреть), мы стали встречаться чаще — Анджей тоже не пропускал ни одного спектакля. Мы сблизились благодаря покойному уже Петру Заборовскому: я дружила с ним, а он — с тогдашней женой Северина. Не последнюю роль сыграл и буфет в Театральной школе, где я, освобожденная от части теоретических занятий, сидела по утрам с чашкой кофе. Вскоре я вошла в своего рода «ложу», членом которой был и Северин. Затем компания перебралась из буфета в частные квартиры — и я вместе с ними. Одним словом, осколки жизни Анджея постоянно меня задевали.

Переломным моментом нашего знакомства стал один прекрасный вечер в театре «Старая Проховня», где — в виде исключения — в спектакле «Гайд-Парк» театра «Атенеум» играл Северин. Особого впечатления он на меня не произвел, но после спектакля мы оба снова встретились у кого-то дома, а дальше... Анджей начал искать встреч со мной. Как правило, мы просто обменивались книгами — помню, как-то он одолжил мне «Фердыдурке» Гомбровича. Потом я заболела, и телефонные звонки стали раздаваться ежедневно. Однако больше ничего... вплоть до еще одного прекрасного вечера, когда он приехал ко

Фрагменты. Публикуется по: Krystyna J a n d a, Bozena J a n i c k a. Gwiazdy maja czerwone pazury. Warszawa, 1998.

© И.Адельгейм. Перевод с польского.

[1]Анджей Северин (род. 1946) — знаменитый польский театральный и киноактер. С 1980 года постоянно играет во французских театрах, в частности на сцене «Комеди Франсез». Снимался в фильмах Анджея Вайды «Земля обетованная», «Дирижер», «Человек из железа». — *Здесь и далее прим. переводчика.*

мне в Урсус[2] — на этот раз без всякого предлога. Вот тогда, так сказать, и произошло то, что должно было произойти.

Наши отношения стали меня затягивать. Я все больше узнавала о жизни Анджея (в которой хватало сложностей), его увлечениях, интересах. Мне приходилось защищать его — родители и друзья отнюдь не были в восторге от этого знакомства. Родителям не нравилось в Анджее абсолютно все. Да мне и самой многое не нравилось, привлекали, скорее, его среда, круг знакомых, биография. В 1968-м Северин сидел в тюрьме, а среди его друзей были будущие известные диссиденты. Благодаря Анджею я вошла в мир, ранее для меня закрытый.

Сама я бы не нашла туда дорогу. Мои родители политикой не интересовались. Они тяжело работали, одновременно учились. Жилось им непросто, всего приходилось добиваться ценой огромных усилий, так что на бунт уже просто не хватало сил. Политические разговоры дома не велись — родители считали, что достаточно жить честно. На мои вопросы, что же все-таки произошло с социал-демократической партией Королевства Польского и Литвы или почему Новотко был сброшен на парашюте (дело было в начальной школе, и я пребывала в полном недоумении), отец отвечал: «Понять это невозможно, надо просто выучить наизусть».

Благодаря Северину я попала в новую среду, где меня, правда, воспринимали лишь как дополнение к Анджею. Я узнала людей, посвятивших жизнь великому делу и долгие годы проведших в заключении. Чаще всего встречи происходили в районе «За Желязной Брамой», в крошечных, тесных квартирках. Под ногами у взрослых ползали дети, и однажды я «спустилась» к ним на пол. И — в определенном смысле — там и осталась: спрятавшись где-нибудь в уголке, внимала рассказам и разговорам. Так я могла слушать часами, пока, наконец, около двух ночи не засыпала от усталости и Анджей не уводил меня домой.

Я видела, насколько он целен и трудолюбив, и уважение в конце концов переросло в любовь. Впрочем, быть может, мне так только казалось, ведь я была еще совсем девчонкой.

Когда мы поженились, я перестала ходить на эти «сходки». Анджей отправлялся один, а я занималась ребенком и домом. Дом — с занавесочками, ковром и креслом, самый обычный, но, во всяком случае, чистый — казался друзьям Анджея мещанским, почти обывательским. Еще у нас была домработница Хонората.

Хонората заслуживает отдельной книги. Мы познакомились, когда ей было уже за семьдесят. Говорила она на диалекте, который я понимала с большим трудом, не умела читать и пользоваться часами. Когда-то у нее было собственное большое хозяйство, но после смерти мужа, отдав все воспитаннику, Хонората уехала к родне в город. Двенадцать лет нянчила детей и ухаживала за больной родственницей. А потом ее выгнали — уже оказавшись у меня, она призналась, что тяжелее всего была разлука с выращенными ею детьми.

Я не искала домработницу, просто однажды кто-то сказал, что в костеле плачет старушка — ей некуда идти. Так она и попала к нам. Мы снимали комнату на площади Збавичеля, Хонората приезжала к нам на день, а ночевала у моих родителей в Урсусе. Как потом стало ясно, мной руководило или вдохновение, или провидение, потому что Хонората была человеком необыкновенным. Это она сформировала меня как личность, человека и, пожалуй, как актрису тоже. Без всякого сомнения, она жила моей жизнью в большей степени, чем муж. И относилась к нам с Марысей с бесконечной преданностью.

Итак, дом, беременность, ребенок... По вечерам я сидела в кресле-качалке с Марысей на коленях и ждала Анджея после вечернего спектакля. У меня как-то совершенно вылетело из головы, что я тоже собиралась стать актрисой. Муж не видел во мне особых способностей, так что я тоже перестала об этом думать. Муж, ребенок, дом (у нас уже была своя квартира)... Мне казалось, что больше стремиться не к чему, это все, чего можно достичь. Хонората тоже была счастлива.

Однако я стала замечать, что, не будь Хонораты, мне пришлось бы обо всем

---

[2] Рабочий пригород Варшавы.

заботиться самой. Марыся родилась в марте, а в июле Анджей сказал, что уезжает в отпуск — у него был тяжелый год. В Болгарию, без меня. Вроде бы все правильно — ребенок для поездки слишком маленький, поэтому мне придется остаться, а ему действительно необходимо отдохнуть. Однако что-то было не так.

Я проводила мужа на аэродром, а когда он вернулся, все пошло вкривь и вкось.

Когда Марысе исполнилось полгода, мне предложили роль Анели в «Девичьих обетах»[3] (театр «Атенеум») и главную роль в «Портрете Дориана Грея» (ма-

Кристина Янда на репетиции пьесы «Вечерник»

лая сцена Театра Народового). Не то чтобы Анджей относился к моим профессиональным планам критически — скорее, просто несерьезно, посмеиваясь. Сам он уже давно был известным актером, много играл. В «Обетах» мне предстояло появиться на сцене рядом со Шлёнской, Щвидерским, Баршчевской, Боровским[4] — и Анджеем.

Проблем я на репетициях создавала порядочно: стихотворные строки произносила так, как чувствовала, играла интуитивно, «без тормозов», не задумываясь о том, что само имя Анеля должно ассоциироваться со словом «ангел» (о чем мне постоянно напоминал Щвидерский). Я просто играла — всей собой.

В день премьеры я опухла от волнения, у меня началась аллергия, на шее и

---

[3] «Девичьи обеты, или Магнетизм сердца» — популярная пьеса знаменитого польского драматурга Александра Фредро (1793—1876), прославившегося блестящими комедиями, изображающими психологию и повседневный быт шляхты.

[4] Известные польские актеры. Александра Шлёнская (1925—1989) знакома нашему зрителю по ролям Констанции Гладковской в «Юности Шопена» А.Форда и эсэсовки Лизы в «Пассажирке» А.Мунка. Ян Щвидерский (1916—1988) и Эльжбета Баршчевская (1913—1990) прославились в первую очередь ролями в классическом репертуаре, в частности в пьесах Фредро.

груди выступили красные пятна величиной с ладонь. Разумеется, я оговорилась — вместо «писать» сказала «лизать». Актеры от смеха едва могли продолжать спектакль, а я даже не заметила ошибки.

Анджей велел мне заниматься дикцией, упрекал, что я слишком мало работаю, беспечно отношусь к своей профессии. Записывал мои ошибки и за ужином демонстрировал мне список. Все это действовало мне на нервы.

После обеда я еще репетировала «Портрет Дориана Грея». Премьеры состоялись с интервалом в две недели. Отзывы на «Девичьи обеты» были прекрасные, меня называли «пламенем», «сердцем» и т.д. «Дориан Грей» тоже прошел успешно.

Почти сразу мне предложили роль Агнешки в «Человеке из мрамора». Анджей после «Земли обетованной» считал Вайду почти Господом Богом. И тут вдруг я отказываюсь! У меня уже имелся малоприятный опыт участия в кинопробах, и я решила: больше ни за что на свете! Когда позвонили с киностудии, я принимала ванну, так что через дверь заявила: никаких проб! Анджей, стоя в прихожей, пытался меня уговорить, а точнее — орал, что моя наглость не лезет ни в какие ворота. В конце концов я согласилась, пошла на пробы и получила роль. Анджей очень обрадовался, но тут же поинтересовался, в состоянии ли я сыграть хоть что-нибудь без крика.

К этому времени я уже постоянно снималась в телеспектаклях, а закончился год выступлением в Ополе[5] с песней «Жевательная резинка». Одним словом, в нашей семье возникла серьезная проблема: я начала ускользать от своего мужа-профессора и обретать самостоятельность.

Помню, он разбудил меня как-то ночью только для того, чтобы выяснить, почему я не советуюсь с ним, как играть. Я сонно ответила: «Потому что сама знаю», повернулась на другой бок и заснула. Но пока мы еще работали вместе. Готовясь к спектаклю, Анджей перерывал груды книг, встречался с разными умными людьми, расспрашивая их обо всем, что могло иметь значение для его роли. А я заявляла: «Боже сохрани! Они еще мне что-нибудь испортят. Пусть я себе это представляю по-дурацки, но по-своему» и отправлялась смотреть обожаемый сериал с Коломбо. Как-то раз, в день премьеры «Чайки», Анджей просто взял и выключил телевизор. Мое отношение к профессии выводило его из себя.

У нас были не только несходные темперамент или характер — мы в принципе были по-разному воспитаны. Готовясь к одному и тому же спектаклю, мы читали совершенно различные книги. Он — что-нибудь связанное с автором или эпохой, а я, скажем, Моруа. Анджей вычерчивал свои роли с помощью циркуля и линейки. Я относилась к этому с уважением, но ничего подобного не делала, чего, в свою очередь, не мог понять он. Перед премьерой Анджей заболевал от волнения, а я, распевая во все горло, танцевала с маленькой Марысей. Раздражение мужа росло. Думаю, что я разочаровала его прежде всего как ученица, потому что Анджей всегда относился ко мне как педагог.

Неизбежный финал нашего брака замаячил на горизонте после премьеры «Границы» Рыбковского. Анджей вложил в этот фильм массу труда, а хвалили меня. Я ужасно злилась на рецензентов, за то что они разрушают мой брак. Но в то же время понимала, что должна идти своей дорогой. Да и Анджей чувствовал, что больше не в силах удержать меня.

Мы еще сыграли вместе в фильме «Без наркоза» (что только углубило конфликт), потом Анджей стал сниматься отдельно. По воскресеньям он куда-то уезжал из города — говорил, что ему необходимо отдохнуть. Без меня муж явно чувствовал себя лучше. Связь между нами ослабевала, он занимался своими делами, я — своими.

Одновременно я все лучше узнавала своего будущего второго мужа. Мы с Эдвардом[6] работали вместе на двух картинах — в «Человеке из мрамора» и «Без

---

[5] Ежегодный Фестиваль польской песни, проходящий в Ополе, одно из самых популярных в Польше эстрадных мероприятий.

[6] Эдвард Клосиньский снимал, в частности, фильмы «Человек из мрамора», «Без наркоза», «Человек из железа», «Хроника любовных приключений» Анджея Вайды, «Декалог II», «Три цвета. Белый» Кшиштофа Кесьлёвского, «Защитные цвета», «Жизнь как смертельная болезнь, передающаяся половым путем» Кшиштофа Занусси и другие.

наркоза». В «Дирижере» Вайды мне уже его не хватало. (Этот фильм и оказался концом нашего с Анджеем брака.)

Я видела, что Эдварду нравится моя манера игры, замечала, как он помогает мне во время съемок — старается снять как можно более выгодно, а в спорах с Вайдой берет мою сторону. Что-то очень доброе возникло между нами, но ничего важного еще не произошло. Просто приятно было знать, что есть человек, на которого можно опереться, который поможет, если попросить. Даже Хонората говорила: «Послушай, этот чернявый к нам ходит, так, может, он окно починит?» Однажды Эдвард принес мешок жутко дефицитной туалетной бумаги, чем произвел на Хонорату неизгладимое впечатление. Так все и шло потихоньку, пока наконец не разразился скандал.

Кристина Янда с Анджеем Вайдой

В «Дирижере» мы вновь снимались вместе с Анджеем. В одной из сцен муж, человек совершенно непьющий, должен был сыграть пьяного. Чтобы добиться максимальной достоверности, он выпил перед самой съемкой пол-литра — залпом. Разумеется, ему стало плохо. Он еле держался на ногах, приехала «скорая». В тот день я привела на съемочную площадку Марысю, которая должна была сыграть небольшую роль. Когда «скорая» уехала, ко мне подошел Вайда: «Иди к нему, это твой муж». На что я возразила: «Ты иди, это твой актер».

В этот момент я поняла самое главное: Северин — актер, актер прежде всего и останется им навсегда. Я размышляла об этом, сидя в уголке с Марысей, привести которую потребовал Анджей. Я не хотела, чтобы она снималась, потому что всегда чувствовала, а сейчас, держа дочку на коленях, сформулировала окончательно: «Ни один фильм на свете не стоит того, чтобы хоть что-то сделать за счет ребенка». И еще: «Это конец, даже говорить больше не о чем. Я с ним не останусь». Я сделала то, что было необходимо: отвезла Анджея домой, напоила кофе с лимоном, вызвала врача. Вечером отвезла его в театр — в тот день он играл в «Моряке» Шанявского. Я просидела в зале до конца спектакля,

убедилась, что все в порядке, и ушла одна. Не домой, в другое место. Позже, правда, я вернулась, но все уже было кончено.

Анджей знал, что в моей жизни кто-то есть, а вскоре я узнала, что в его жизни — тоже, так что угрызения совести потеряли всякий смысл.

Окончательно я переехала после крупного скандала — единственного, впрочем, за всю нашу совместную жизнь. В два часа ночи Хонората вышла из своей комнаты и сказала: «Хватит, поехали к родителям» (они тогда уже жили в Варшаве, через две улицы от нас). Она одела Марысю, принесла мне платье и туфли — в сущности, приняла за меня решение.

Теперь мы жили с Марысей в одиннадцатиметровой комнате, Хонората с Каролинкой (моей племянницей) — в другой, а родители — в третьей. Так я провела полгода, ничем не обремененная. Маленькая комната после прежней огромной квартиры казалась мне раем.

Когда я перебралась к родителям, Эдварда не было в Польше — он работал в Германии. Я не знала, как он отреагирует, но помнила его слова, сказанные раньше. Эдвард, более взрослый, чем я, с самого начала повторял: то, что происходит между нами, — не шутки, невозможно до бесконечности играть безнаказанно. Расставшись с Анджеем, я не стала ни звонить, ни писать Эдварду — он узнал о нашем разрыве через три месяца, случайно, от каких-то знакомых. Прервал работу, вернулся в Польшу, каким-то образом отыскал меня. Дверь открыла мама, и он попросил моей руки.

С того момента прошло уже больше десяти лет, но меня не покидает чувство, что мой второй брак какой-то ненастоящий, словно бы нелегальный. Во всяком случае, там, где я родилась, к нему отнеслись бы именно так. В нашем городке не принято было разводиться. Когда бабушка сердилась на дедушку, она просто разрезала их совместные фотографии ножницами. Не один такой снимок мне потом пришлось склеивать.

Я по-прежнему жила с родителями, а с Эдвардом мы встречались в городе. Через год он получил маленькую однокомнатную квартиру. Мы решили, что сначала туда перееду я с Марысей и Хоноратой. Когда дом был приведен в порядок, Эдвард стал приходить к нам в гости. Спустя шесть месяцев я спросила Марысю — ей было тогда четыре с половиной года, — можно ли Эдварду остаться, потому что ему негде жить (что, впрочем, было правдой). Марыся разрешила.

Сначала он ставил себе раскладушку в передней, потом мы старались встать пораньше, до того как проснется Марыся, и уйти в кухню, чтобы ребенок нас не видел. Как раз в это время к нам зачастил Анджей, который почему-то считал, что шесть утра — самое подходящее время для свиданий с дочерью. Наконец Вайда предложил Анджею роль во Франции, а по сути, просто увез его из Варшавы.

Вайда, впрочем, относился к нашему с Эдвардом роману без особого энтузиазма. Объяснял он это так: «Крыся прекрасная актриса, необыкновенная женщина, но жена из нее никудышная». Помню, когда мы однажды всей студией отмечали Рождество, Вайда сказал мне: «Попробуй только его обидеть — убью! Ты-то справишься, Северин тоже, а для Эдварда все это слишком серьезно». В ответ я заперлась в ванной и до конца вечера отказывалась выходить. Эдвард, впрочем, не разделял опасений Вайды и говорил, что ничего не имеет против бомбы замедленного действия в качестве жены.

Я была счастлива — впрочем, быть может, просто более счастлива, чем раньше. Главное отличие этих двух браков заключалось в том, что Анджей не признавал меня как актрису, а Эдвард считает, что на свете существую я... а дальше сплошная тьма. Из затюканной Элизы, понукаемой профессором Хиггинсом, я стала превращаться в человека, имеющего право высказывать собственное мнение. Я рискнула, я поверила Эдварду — и это пошло на пользу мне и моему актерству.

Однако от предыдущего брака у меня осталось нечто очень ценное: Марыся. В характере дочери соединились наши с Анджеем качества. Она обладает моей, так сказать, способностью «жить легко» — и одновременно отцовской обстоятельностью и педантичностью. От Хонораты и Эдварда, которые, собственно, ее и вырастили, она тоже взяла самое лучшее.

Мне нравится отношение дочери к Анджею — она словно бы исправила

все, что не удалось исправить нам в браке. Они с отцом прекрасно понимают друг друга, Марыся относится к нему немножко как к ребенку, которому следует многое прощать. Она замечает его чудачества — например, смеется, обнаружив в письме подробный анализ роли вместо ответов на заданные вопросы. И она очень его любит. Когда он бывает в Польше, они вместе ходят в театр. Теперь ее очередь знакомиться через Анджея с Михником, Яцеком Куронем... И самое главное, ее он не муштрует, он ею гордится.

Интуиция и компьютер

Получив диплом, я устроилась в театр «Атенеум». Работа продвигалась не очень успешно.

Вначале я подменяла других актрис в главных ролях, а это коллективу никак не могло понравиться. Однажды дама постарше заявила: «В качестве поломойки — ради Бога, пусть заменяет! Но на сцене — никогда!» Директор Варминьский спросил меня, кого бы я хотела сыграть, а я ответила, кого бы не хотела: Анелю в «Девичьих обетах» и Офелию в «Гамлете». Разумеется, первой же моей ролью в «Атенеуме» оказалась Анеля.

Позже я мучилась с Ниной Заречной в «Чайке». Я ненавидела эту героиню. Ненавидела по-настоящему — так, как ненавидят живого человека. Просыпалась с мыслью: «Боже, вечером придется снова играть эту кошмарную Нину»... Это была подлинная физическая мука. Однажды я даже убежала со сцены, не закончив последний монолог, ради которого, как утверждал Анджей Северин, «Чайка» и была написана: «Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле — все равно, играем мы на сцене или пишем, — главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй». Думаю, я просто была слишком молода для этих слов.

Спустя много лет мне довелось еще раз возненавидеть свою героиню — фрекен Жюли Стриндберга, которую я играла, будучи уже опытной актрисой. На этой роли лежит какое-то проклятие — не одну звезду она доводила почти до безумия. Во Франции, например, фрекен Жюли играла Изабель Аджани, которая уже через десять дней была вынуждена прервать выступления и лечь в психиатрическую клинику. Ничего удивительного — под конец я тоже думала, что сойду с ума.

Инструмент актера — его организм, прежде всего психика. Герой создается с помощью технических средств, но импульсы исходят изнутри: персонажа нужно найти внутри самого себя. Вероятно, именно поэтому я терпеть не могла играть фрекен Жюли: мой организм, моя психика защищались от такого насилия.

Я пыталась найти в характере Жюли хоть что-то, что позволило бы мне понять и принять ее. Другими словами, пыталась рационализировать и «гуманизировать» Стриндберга. Однако это было ошибкой — невозможно игнорировать или обойти болезненность его искусства.

Ставил «Фрекен Жюли» Анджей Вайда. Я умоляла: «Анджей, помоги мне, я чувствую, что не получается». А он поднимал голову от своих рисунков и отвечал: «Почему не получается, Крыся? Мне очень нравится, как ты играешь».

Тогда я пробовала найти выход самостоятельно. Это был кошмар. Я ломала голову, и когда мне уже казалось, что я начинаю что-то понимать (она не в силах вынести, что отдалась простачку), возникал следующий вопрос: а как убедить сегодняшнюю публику в том, что перспектива отъезда в Швейцарию и покупки отеля — страшное несчастье? Думаю, что будь режиссером кто-нибудь другой, я бы сломалась и все бросила. В этой роли я потерпела фиаско. Я всегда знаю, когда у меня не получается. Играю я интуитивно, но какая-то часть мозга постоянно оценивает то, что я делаю. Я анализирую каждое слово, ритм фразы, высоту и интонацию голоса. Моя задача — ответить на определенные импульсы, которые несет в себе персонаж, отыскать его в себе, но, как мне кажется, я полностью осознаю, что в конечном счете рождается.

Конечно, роль Жюли, как любую другую, можно сыграть чисто умозрительно, не тратя собственные нервные клетки, но я так не умею. Быть может, я все еще любитель, с той только разницей, что умею проанализировать свою игру? Первый импульс у меня всегда рождается изнутри, интуитивно — и только за-

тем включается мозг-компьютер. Решающую роль играет внутренняя температура. Я каждый раз играю по-разному, потому что знаю: нельзя сыграть сильнее, острее, горячее, чем это позволяет в данный момент внутренний регулятор. Главный принцип моей игры: ни одного пустого звука, ни одного слова или крика, за которым не стояли бы моя мысль и мое чувство. Я должна играть в согласии с собой. Героиня такова, какова я, — сегодня более спокойная, завтра более взвинченная. Сценическая правда для меня — антоним не столько искусственности, сколько пустоты.

Подобная манера изматывает. Если я играю в театре больше десяти раз в месяц, нервы отказывают, я заболеваю и уже ни на что не способна. Коллеги утверждают, что они не испытывают таких эмоциональных нагрузок, но я им не верю. Я сыграла сто двадцать спектаклей «Из жизни глистов» со Збигневом Запасевичем[7] — потрясающим профессионалом, — наблюдая его лицо с расстояния в четверть метра. Он может сколько угодно уверять, что это ему ничего не стоит, но я-то видела!

Актер, обладающий большой жизненной энергией, крепкой психикой, темпераментом, в состоянии долгие годы выдерживать подобную эксплуатацию собственного организма. Правда, при одном условии: что он будет иметь успех. Иначе рано или поздно он начнет себя щадить, опускать планку, играть все хуже. Или — будет *только играть*. Актеру же, словно ребенку, необходимо *верить* в то, что он делает. Если приходит день, когда он ни на мгновение не забывает о сцене, все кончено. Что-то изображать — благодаря профессиональным навыкам — он еще может, но внутри уже что-то сломалось. Это почувствует режиссер, почувствуют коллеги, а прежде всего — почувствует публика. И начнется закат.

Нечто подобное может случиться и с конкретной ролью — она вдруг умирает. Со мной так бывало: долгая поездка, возвращение, развод, рождение ребенка — и вот уже невозможно отыскать в себе прежнюю героиню. Я пыталась обмануть и себя, и публику, но зрителей приходило все меньше — их ведь не проведешь. Сегодня, почувствовав, что героиня меня покидает, я просто стараюсь, чтобы название пьесы как можно быстрее исчезло с афиши.

На противоположном полюсе — ни с чем не сравнимая радость, когда играешь по-настоящему любимую роль. Так было с Гизелой из пьесы Уильяма Гибсона «Двое на качелях» и Ритой из «Воспитания Риты». Так я люблю теперь Ширли Валентайн. Особенности поведения, человеческая тоска, отношения женщины и мужчины, одиночество, повседневная жизнь — все это получается у меня само собой. Спектакль «Двое на качелях» ставил Анджей Вайда — спустя два года после того, как возникла эта идея. В первой половине 80-х, когда мы собирались репетировать, Вайде запретили работать в театре — наказали за плохое поведение, то есть за постановку «Вечерника» в костеле на Житной.

Больше всего я любила играть Риту. Я ее обожала. В день спектакля просыпалась счастливая: я сегодня играю Риту! С легкостью выходила из-за кулис на сцену — не приходилось специально сосредоточиваться, все было сплошным удовольствием. Подобные роли, однако, таят в себе другую опасность. Приходится быть начеку: если зритель чутко на все реагирует, смеется, вполголоса бросает какие-то реплики, легко поддаться искушению смешить публику непрерывно, жертвуя содержанием, сводя все к анекдоту, упрощая. А это кончается плохо, ибо чем громче зрительный зал рыдает от смеха, тем быстрее все забывает.

Именно Риту я в конце концов в себе исчерпала. Что-то изменилось в моей жизни — и я почувствовала, что не могу больше выйти на сцену с такой наивной, ясной улыбкой. Рита меня покинула.

А Ширли? Это прежде всего уникальный материал для актрисы и прекрасно написанный текст. Моя Ширли Валентайн создана из самой правдивой правды, хотя это и не мой собственный опыт. Играя Ширли, я думала о бабуш-

[7] Збигнев Запасевич — один из самых известных современных польских актеров театра и кино. Снимался в фильмах Анджея Вайды («Земля обетованная», «Без наркоза»), Кшиштофа Занусси («Защитные цвета»), Кшиштофа Кесьлёвского («Короткий фильм об убийстве», «Декалог V») и других.

киных соседках, подругах моих теток. Все они и есть Валентайн. У этой героини нет от меня секретов, я понимаю женщин, жизнь которых подобна ее жизни, и думаю, что многие из тех, кто сидит в зрительном зале, похожи на нее.

Для себя я выделила еще один тип роли: это героиня, к которой я отношусь с уважением. Я могла бы уважать подобного человека в реальной жизни. Такова, например, Медея. Текст Еврипида настолько глубок и содержателен, что игра превращается в нечто качественно иное, чем в том случае, когда играешь пье-

Кристина Янда в фильме «Допрос»

су менее значительную. Роль Медеи доставляла мне и чисто физическое удовольствие — эта необходимость ходить по доскам сцены босиком, сами движения... В счастливые дни, когда мне удавалось поверить в свою Медею целиком и полностью, я могла не заметить, как идет время, и очнуться лишь от аплодисментов.

Я играла Медею словно бы чуть вульгарно. Мне хотелось любой ценой, любым способом оправдать ее. Разумеется, я понимала, что это классическая роль с богатой традицией, но решила воспользоваться средствами современного искусства, надеясь, что сам текст облагородит их жесткость. Я стремилась к тому, чтобы зритель понял трагедию этой женщины, смог идентифицировать себя с ней, словно это его современница. Я была уверена, что публику не интересуют ни традиции роли, ни древнегреческие мифы — людям, как и мне, хочется разобраться в драме женщины, доведенной до убийства собственных детей. Я подумала: чтобы текст ожил, нужно показать огромное, оправдывающее все страдание.

Я осознавала, что мои рассуждения немного наивны — идиотка, она пытается оправдать Медею! — и поделилась своими проблемами с Эрнестом Брыллем (мы жили в то время по соседству). Он улыбнулся и сказал: «Это же очень просто. Вот представь себе — ты влюбляешься в сына чеченки. Диссидента, такого, знаешь, советского Михника. Бросаешь ради него все — Польшу, семью, друзей — и уезжаешь в Советский Союз. Ты любишь мужа больше жизни, у вас двое сыновей. И вдруг власть меняется — генсеком становится Андропов. Влюбившись в его дочь, муж тебя бросает. К тому же он уже не диссидент, а партийный функционер и сыновей твоих воспитывает маленькими коммунистами. А ты бессильна — одинокая, ненавидимая и ненавидящая. Все, что ты любила и понимала, все, что было тебе близко, ушло окончательно и безвозвратно, ты предала это ради мужа...»

И я поняла.

Наступил день премьеры. Наклонная сцена, монументальные темные деко-

рации, черный зеркальный пол, дымовая и световая завеса, хор, патетическая музыка, люк в финале. Если не получится, зритель нам не простит. Не знаю, что и как происходило в тот вечер, — я играла, словно в трансе. Плакала, кричала, каталась по сцене, выла. В этой роли я могла себе позволить яркие жесты, поскольку доверяла чувству меры режиссера — Зигмунта Хюбнера[8]. Он говорил: «Спокойнее, мудрее, не так сентиментально, не так дешево... Вы — воплощение всего, что никогда мне не нравилось...» Я умоляла позволить мне сыграть сцену прощания Медеи с детьми более мелодраматично — Хюбнер запретил. И был прав. Со сцены я видела его силуэт. Он с балкона наблюдал за спектаклем. Каждый раз я слышала: «То, что вы делаете, отдает весьма плохим вкусом, но мне нравится ваша игра».

В театр приводили целые классы, потому что «Медея» входит в школьную программу по литературе. Молодежь действительно полюбила спектакль, не только из-за меня. Юзеф Скшек написал к нему прекрасную музыку и сам играл каждый вечер.

Разумеется, знатоки были недовольны. Но мне никогда не удавалось снискать их признание. Обо мне писали только в киножурналах, в серьезных же театроведческих изданиях ни разу. Театральный Олимп с самого начала относился ко мне настороженно (хотя за «Медею» я получила самую, кажется, престижную премию журнала «Театр»). Когда мне предложили сыграть Моджеевскую[9] в телесериале, сразу раздались голоса: «Янда — Моджеевская? Разве нет других актрис?»

Янеку Ломницкому[10] идея пригласить меня пришла в голову на прогулке с собаками (мы оба выгуливали их на одном и том же газоне).

Не могу сказать, что я согласилась на роль Моджеевской с легким сердцем. Я знала, что это большая честь. Сериал рассказывал прежде всего о жизни Моджеевской, а фрагменты ее ролей должны были стать своего рода иллюстрациями. Как сыграть? Так, как играла Моджеевская? Абсурд! Не говоря уже о том, что никто не знает, как именно она играла. К тому же условия съемок были самые неблагоприятные.

Мы начали работать в тот момент, когда студия пришла в упадок. Специалисты — столяры, маляры, портные — разбежались. Шансов купить необходимую ткань или вещь — никаких. Собрались этакие последние из могикан, сохранившие память о прежних временах и по каким-то личным, сокровенным причинам стремившиеся сделать этот сериал. Иза Конажевская из любви к театру шила мои костюмы, а Альфреда Пассендорфер из любви к эпохе разыскивала нужный реквизит, несуществующие, казалось бы, предметы. И таких примеров самоотверженности можно привести много.

Сериал требует от своих создателей огромной физической и психической выдержки. Это бег на длинную дистанцию. Меня подстерегали разные ловушки, которых я избежала только благодаря режиссеру. У Ломницкого за плечами было уже несколько телесериалов, и он прекрасно знал, как мне помочь. Впрочем, уберечь меня старались все, но в основном я тратила энергию на проблемы, не имеющие ничего общего с работой актера.

Мои костюмы рождались по ночам — портнихи шили их из платьев статисток. Иногда это были только отдельные фрагменты — лиф, воротничок... Так же обстояло дело с задним планом, фоном. Скажем, во многих сценах пространство организовывалось только вокруг моей головы.

Я приезжала на съемки ранним утром и сразу отправлялась к костюмершам. Они надевали на меня платье, «сложенное» за ночь из нескольких других, сшивали его вручную прямо на мне, а что не удавалось, скалывали сзади булавками. Поэтому приходилось постоянно помнить: спиной к камере не поворачиваться и следить, чтобы платье не расползлось. И никаких истерик! Эти люди не виноваты, что приходится работать в таких условиях.

---

[8] Зигмунт Хюбнер (1930—1989) — известный польский актер, режиссер, директор Театра Повшехного в Варшаве.

[9] Хелена Моджеевская (1840—1909) — знаменитая польская актриса, с 1876 года работала в США. Сыграла двести шестьдесят ролей, в том числе семнадцать героинь Шекспира.

[10] Ян Ломницкий (род. 1929) — польский кино- и тележиссер.

О репетициях сцен из репертуара Моджеевской и речи не было. А ведь мне предстояло сыграть большие классические роли, прославившие актрису.

Я никогда не играла героинь Моджеевской. Собственно, у меня вообще не было опыта трагической роли, кроме Медеи. За Медею я сражалась именно из-за сериала: считала, что не имею права соглашаться на роль Моджеевской, если хоть раз не попробую себя в великой трагической роли, написанной к тому же стихами.

Кристина Янда с детьми

Надо было бы отрепетировать фрагменты с партнерами, как это принято в театре. А в действительности получалось так: мы приходили, занимали свои места среди декораций, камера начинала работать, а мы играть. Мои партнеры тоже играли в этих пьесах впервые, не говоря уже о том, что из-за сложностей с составом я порой по полдня играла перед стенами или стульями, представляя на их месте отсутствующих партнеров.

Смешно было бы пытаться копировать Моджеевскую, да сегодня и невозможно играть так, как сто лет назад.

Величие ее игры, по свидетельству современников, заключалось в техническом совершенстве, высочайшем профессионализме, все было отработано до последней детали. Актриса-машина — чудесная, гениальная... Но я была уверена: попробуй я подражать, все придут в ужас.

Мы с Янеком Ломницким пришли к компромиссному решению: если план общий, я в большей степени стилизую жесты, если крупный — в меньшей. Прозаические тексты произношу так, как это принято сегодня, а стихотворные — сохраняя метр. На самом деле нам следовало помнить, что фильм снимается не для театроведов, а для зрителей, рискнуть и полностью отказаться от стилизации.

Важнее Моджеевской-звезды была для меня Моджеевская-труженица. Я хотела показать человека, который своим отношением к актерской профессии возвеличивает ее, превращает в миссию.

Была еще и Моджеевская-женщина. Она оставила после себя дневники, в которых немало фальсификаций. Характер моей героини рождался из различных версий одних и тех же событий, не совпадающих дат, образов, возникающих в ее письмах и в написанных спустя годы воспоминаниях. Больше всего давало сопоставление объективных фактов с интерпретацией Моджеевской.

Думаю, в том, что касается психологического рисунка, я не ошиблась. Однако правы и те, кто упрекал меня в излишней резкости, ведь во времена Моджеевской принято было, например, двигаться иначе. Будь условия съемок ины-

ми, я могла бы лучше проследить за всеми подобными вещами, но из-за всей неразберихи на съемках в роли оказалось больше меня самой, нежели Моджеевской. Что поделаешь...

Пока шел сериал, я получала массу писем и звонков. К тем зрителям, которые ценили мою игру в «Человеке из мрамора» или «Допросе», добавились совсем другие, не видевшие тех фильмов. Немного старомодные, словно припудренные. Или самые обыкновенные, люди улицы. И... дети. В магазине, в парке, на улице я часто слышала, как на вопрос матери: «Посмотри, кто эта дама?» — дошкольник отвечает: «Моджеевская...»

Краков сохранил воспоминания о всевозможных деталях жизни Моджеевской. О том, например, что, вернувшись из Америки, актриса угощала детей какими-то отвратительными конфетами. Потом мне кто-то объяснил, что это была жевательная резинка — первая в Польше.

Большое значение имела для меня и «Белая блузка» — спектакль, очень эмоционально воспринятый публикой. Не уверена, что его вообще можно назвать театральным представлением, скорее это была своего рода психодрама.

Рукопись долго валялась у меня на подоконнике — я не спешила приниматься за чтение, так как знала, что Агнешка Осецкая[11] раздала текст многим. Но однажды все же взяла ее с окна и прочитала. И была потрясена. Никто, кроме Агнешки, не умел писать таким подлинным трамвайным языком. Единственное, чего не хватало сценарию — это динамики, драматургии.

Примерно в то же время Анджей Курило, инициатор вроцлавского Смотра актерской песни[12], стал уговаривать меня дать концерт. Я не была уверена, что кто-то в состоянии выдержать полтора часа моего пения. И вдруг мне вспомнился текст Агнешки. Вот если бы эту историю положить на музыку...

Я обратилась к Магде Умер[13]. Обожаю ее пение, Магда отличается удивительным слухом, вкусом, простотой и интеллигентностью. Через несколько дней она позвонила и сказала: «Фантастика!»

За несколько недель Магда написала сценарий и подобрала песни. Окончательный вариант значительно отличается от первоначальной «Белой блузки». Текст оказался мне настолько близок, что я мгновенно выучила его наизусть. Без какого бы то ни было усилия — слова просто отпечатались у меня в памяти, не знаю когда и как.

Во время гастролей по городам Польши я обнаруживала компании девушек, которые следовали за мной и смотрели спектакль десятки раз подряд. Видимо, нам — Агнешке, Магде и мне — удалось точно уловить состояние духа молодого поколения, той его части, которая не видела для себя никаких перспектив. Девушки идентифицировали себя с героиней «Белой блузки» — пусть даже их депрессия не была связана с алкоголем, но само чувство протеста и одиночества казалось таким знакомым...

За день до премьеры на репетицию пришел Анджей Вайда и сказал, что я не должна играть эту роль: она для человека, не умеющего разобраться в себе самом, другими словами, не для меня.

И впервые я не послушалась Анджея. Правда, я сыграла иначе, чем представлял себе мою героиню Вайда. Моя интерпретация не оставляет сомнений в том, что девушка преодолеет кризис и изменит свою жизнь. Думаю, именно поэтому спектакль нравился зрителям. Если бы речь шла о человеке, которого уже невозможно спасти — как казалось Анджею, — «Белая блузка» не пользовалась бы таким успехом. В свое время я видела фрагмент телеспектакля о наркоманке, построенного на реальных письмах. Актриса по-настоящему, взахлеб плакала. Я поверила ей целиком и полностью, но при этом меня охватил страх. И я поняла,

---

[11] Агнешка Осецкая (1936—1997) — польская писательница, автор текстов песен, ставших культовыми.

[12] Смотр актерской песни во Вроцлаве — популярное эстрадное представление, включающее в себя песенный конкурс молодых актеров, фестиваль театральных спектаклей, использующих песню в качестве художественного материала, концерты известных актеров и т.д. Смотр оказал огромное влияние на развитие польской эстрады 80—90-х годов и привлек к ней внимание театра, создал жанр «актерской песни».

[13] Магдалена Умер (род. 1949) — польская певица, актриса, режиссер.

что нельзя играть пограничную ситуацию без необходимой дистанции, — нельзя пугать зрителя. Задача актера не документировать несчастье, а спасти от этого несчастья тех, кто пришел в зрительный зал. Нельзя лишать человека надежды. Можно сформулировать это более банально: следует защищать своего героя.

Потом все поменялось — время, атмосфера, я сама. И вдруг оказалось, что из «Белой блузки» я выросла, что я больше не могу играть этот спектакль. Меня часто просят — «хотя бы один раз!» — но я всегда отказываюсь. «Белая блузка» осталась в прошлом. Думаю, впрочем, что и публика сегодня другая.

Театр — развлечение довольно элитарное. Не думаю, что, например, мои близкие обязаны быть театралами. Отец никогда не видел меня на сцене, а в семье прославился тем, что заснул на спектакле «Деревья умирают стоя» с Цвиклиньской[14] в главной роли. Мама после премьеры «Чайки», где моя героиня в

[14] Мечислава Цвиклиньская (1880—1972) — популярная актриса польского кино и театра, певица.

Кристина Янда с Даниэлем Ольбрыхским

какой-то момент рыдает, спросила, почему я плакала и не обидел ли меня кто-нибудь. Я ответила, что это роль, а она заявила, что не желает смотреть на мои слезы, пусть даже на сцене. Сестра, как правило, интересуется — когда дело доходит что-то до двадцатого представления: «Может, стоит посмотреть?.. А спектакль-то хороший?» Я не требую, чтобы Марыся присутствовала на премьере. Дочь смотрит меня на сцене тогда, когда ей хочется. В моем доме нет культа театра или актрисы Кристины Янды. Пожалуй, мои близкие могли бы даже не знать, чем я занимаюсь.

Хотя нет, это не совсем так. С некоторых пор премьеры стали даваться мне тяжелее, и покой в семье это, конечно, нарушает: я не сплю по ночам, меня раздражают скулящая собака, мяукающий кот и неаккуратно порезанная петрушка в супе. Эдвард грозится уехать, а Марыся намекает, что мне уже пора в театр, хотя на часах всего три. Наконец их обоих осеняет (отличная идея!): я лягу перед домом на тротуар, а они задавят меня машиной, дабы избавить от мучений. Почему-то им кажется, что они совершат добрый поступок...

Где у Вайды глаза?

На пробы к фильму «Человек из мрамора» я явилась ненакрашенная, небрежно одетая да еще с порога заявила, что у меня только пятнадцать минут. Страх перед унижением (а дело в том, что, имея за плечами весьма неприятный опыт кинопроб, я попросту боялась) порой принимает форму заносчивости. Меня поставили перед камерой, включили ее, и тут же, продолжая снимать мое лицо, камера с грохотом сорвалась с рельсов. Как потом оказалось, я даже не моргнула, а Вайда воскликнул: «Эта и убить может! Она сыграет!»

Никто не знал, какой должна быть моя героиня. Вайда повел меня на съемочную площадку к Агнешке Холланд, которая работала тогда над «Воскресными детьми», и велел приглядеться. Я послушно приглядывалась, но по-прежнему не понимала, кого надо играть. Потом мне вспомнились сумасбродные девушки из художественного лицея, и я подумала, что можно изобразить подобный персонаж, только более грубо, эмоционально, напряженно. Я не отдавала себе отчет ни в том, какое место этот фильм займет в моей жизни, ни в том, какое он будет иметь значение вообще, я понимала только одно: он важен, потому что его ставит Анджей Вайда.

Первая же неделя развеяла все мои представления об актерской профессии. Премудрости театральной школы — выход на сцену с определенной ноги, повышение женского голоса и понижение мужского, любимчики за четкую дикцию и двойки за нечеткую — на съемках обо всем этом можно забыть. В кино актеру необходимы совершенно иные навыки. Передо мной открылась другая актерская техника, другая манера работы, другой мир.

Мне казалось, все будет, как в театре, где весь рисунок роли очерчивает режиссер, где именно он объясняет актеру, как двигается, как ведет себя герой. Но на съемочной площадке все обстоит иначе: нужно моментально предложить, а потом отстаивать собственное ви́дение своей героини, потому что в съемочной группе каждый защищает свою точку зрения. На учебу или сомнения просто нет времени. Единственное, что можно услышать от режиссера, — это «нравится» или «не нравится». Если нет, он сменит актера или вырежет из фильма сцену, а то и целую роль.

Я «увидела» Агнешку, слушая, как Вайда говорил о своем отношении к истории, политике, власти. Кроме того, мне очень помогли два конкретных замечания. Первое, собственно, было шуткой. Анджей спросил, не могу ли я сыграть мужскую роль: американцы, мол, снимают фильмы с одними мужчинами. Потом добавил, что я должна сделать так, чтобы зритель меня или полюбил, или возненавидел. Или одно — или другое. Лишь бы публика не осталась равнодушной.

Еще очень помог костюм. В реальной жизни мое поведение тоже во многом зависит от одежды. На пробах я сначала примерила кожаную юбку и жилетку с кистями. Анджею не понравилось. Потом еще что-то — снова не годится. Третьим костюмом, который мне велели надеть, оказались джинсы, джинсовая рубашка и шарф. Я тогда много курила, поэтому немедленно сунула в карман ру-

башки папиросы, а в карман джинсов — руку. Удобно! Вайда решил, что это в самый раз. Нам удалось уловить стиль.

В первый день мы должны были снимать сцену в коридоре телевидения. Диалог — на наше усмотрение. Вайда объяснил, чего он хочет, и ушел к кому-то из начальства, велев репетировать.

С первой минуты я стала играть так, как сыграла потом весь фильм. Помню, на одной из репетиций, когда я, не умолкая, шла, а вернее, почти бежала по коридору рядом с Богуславом Собчуком, навстречу нам из-за угла вышел Вайда. Посмотрел и сказал: роль получилась. Я развеселила его и, кажется, удивила, но решение он принял сразу. Эти кадры вошли в фильм, пришлось только изменить текст — из-за цензуры. Это была единственная перезапись в «Человеке из мрамора».

Моряцкий мешок подарила моей героине Веся Старская, костюмерша, моя ровесница. Агнешка не расстается с ним на протяжении всего фильма. Спустя несколько дней Вайда заметил: в этом мешке она носит все, что имеет в жизни. К тому времени я сама поняла, зачем он нужен. Но там, в первой сцене, я еще не до конца осознавала, кого и что играю. Поняла я это только в кадре, где Агнешка выходит из здания телевидения.

Я сама предложила жест, который и стал настоящим началом фильма. Члены съемочной группы пришли в недоумение, но Вайда со мной согласился. Вот в тот момент, когда я поцеловала кулак, я поняла, кто я такая: одна против всех.

Съемки продолжались. Группа была в ужасе. Кто-то, не стесняясь моего присутствия, громко спросил: «И где только у Вайды глаза?» Я не понимала, в чем дело, ведь я вела себя естественно, как и большинство моих друзей. Я ем булку в музее, потому что проголодалась, и сижу в монтажной, поджав ноги, потому что мне так удобно. Устав просматривать пленки, я просто засыпаю. Анджея и Эдварда[15], оператора, мои манеры ужасно забавляли. Они пытались придумать поступки еще более беспечные и бесцеремонные — например, тот эпизод, где я как ни в чем не бывало съедаю завтрак монтажницы, а затем выпиваю ее кофе. Однако я все равно постоянно умудрялась их удивлять. В одной из сцен Агнешке необходимо как-то задержать в монтажной членов комиссии, только что просмотревших материал ее фильма. Я подошла к двери и просто перегородила ногой проем — на уровне их животов. Вайда прямо взвыл от восторга и битый час собственноручно приклеивал мне пластырем штанину к ботинку, чтобы она не съезжала, когда я поднимаю ногу. Группа ждала, ехидно переглядываясь.

Шепот по углам больше не мешал мне. Анджей, Эдвард, Сцибор-Рыльский[16] развлекались мною, словно игрушкой. Я чувствовала, что принята главной частью съемочной группы, — остальное было не важно.

Роль Агнешки обрастала деталями. По вечерам, в гостях у Вайды — на качелях в его садике, за ужином — я слушала, как все выдумывают подробности моей роли на следующий съемочный день. Мне постоянно хотелось есть и пить. Несмотря на то что я без конца что-то жевала, за время съемок я похудела на семь килограммов. Снятый материал я не видела — не разрешал Анджей.

Но однажды в свободный день я пришла на студию с маленькой Марысей и посмотрела вырезанные фрагменты. Это был шок. Катастрофа. Я расплакалась: «Не буду больше играть!» Вайда прервал съемки, увел меня с территории студии, опустился передо мной на корточки (что меня поразило) и стал убеждать, что все хорошо, что моя роль будет в кино чем-то совершенно новым. Попросил довериться ему. Я доверилась.

Когда фильм был уже почти готов, Вайда решил, что нужна еще одна сцена для образа Агнешки, поскольку эта фигура вышла на первый план.

Однажды в автобусе по дороге на съемочную площадку я рассказала Анджею о своем дедушке, который жил довоенными представлениями о мире и был не в силах поверить, что власть способна действовать вопреки здравому смыслу или против народа. Дед был убежден, что некий высший смысл обязательно

---

[15] Эдвард Клосиньский.

[16] Александр Сцибор-Рыльский (1928—1983) — польский прозаик, сценарист (в частности, фильмов Ежи Кавалеровича и Анджея Вайды), кинорежиссер.

есть. Так родилась сцена с отцом: в фильме дедушка превратился в отца — тот убежден, что если власть дала деньги на фильм, значит, он необходим. Вайда даже хотел съездить в мой родной городок, чтобы познакомиться с дедом, что привело меня в восторг. В эпизоде с отцом я стремилась показать: если у Агнешки отнять ее цель, она превращается в абсолютно другого человека. К счастью, в тот день у меня болела голова, и мне это помогло сыграть то, что я хотела.

Думаю, что многих зрителей убедил именно разговор Агнешки с отцом.

Съемки закончились, и я занялась другими делами. Однако сталинская эпоха заинтересовала меня всерьез, я принялась читать о 50-х годах, расспрашивать людей — то есть невольно повторять путь Агнешки. Два с половиной месяца съемок полностью изменили меня. Я запомнила все слова Вайды — не важно, по какому поводу. Анджей Северин в свое время познакомил меня со многими интересными людьми, но ни один не произвел на меня такого же сильного, как Вайда, впечатления своим вниманием к миру, к жизни, к человеку. Я не подозревала, что можно столь творчески наблюдать за всем, что нас окружает, столь глубоко, но одновременно спонтанно и искренне реагировать, делать столь точные выводы. Вайда нередко называет себя «режиссером услышанного», утверждает, что его фильмы рождаются из чьих-то историй. И в самом деле, из обрывков событий, наблюдений и слов Анджей создает на экране мир уникальный и удивительно достоверный.

Забавно, но окончательно я осознала значение «Человека из мрамора» и Анджея Вайды на фестивале в Ополе. Когда я вышла на сцену, чтобы спеть «Жевательную резинку», меня встретил шквал аплодисментов. Люди кричали: «Браво, Вайда!» Именно «Вайда», а не «Янда»! И тогда мне стало не страшно петь так, как я умела, — ужасно фальшиво, но дерзко. Я поняла, что меня приняли.

Созданный мной в «Человеке из мрамора» характер оказался новаторским для польского кино. Пусть я кому-то не понравилась — авторы многих рецензий отзывались о моей роли отрицательно, — но меня запомнили, на меня обратили внимание. То, чего я добилась в считанные месяцы —премьера «Девичьих обетов» и «Дориана Грея» в феврале, премьера «Человека из мрамора» в марте, фестиваль в Ополе в июле, — и в самом смелом сне не могло присниться!

При этом я понимала, что ничего не умею.

Это был кошмар! Все ведь было как будто понарошку — и вдруг невозможно уйти от света юпитеров. Я дилетант, а у меня уже есть имя. Казалось, почва уходит из-под ног.

Телефон не умолкал. И я решила, что не остается ничего другого, кроме как играть все роли подряд. Я бралась за несколько дел одновременно, в голове путались героини, поездки, фильмы... Утром съемки, вечером театр, ночью кабаре. Я играла, не задумываясь, руководствуясь одним только инстинктом. Беззаботно перескакивала с одной стилистики на другую, с «Бестии» по мотивам толстовского «Дьявола» на «Доктора Мурека» по Доленге-Мостовичу[17]. Это был самый счастливый период в моей профессиональной жизни. Чудесный, беззаботный, безответственный, бесстрашный.

Мне хотелось научиться всему, чему только возможно. Я расспрашивала режиссеров об их героях, о смысле каждого эпизода, фильма в целом, о том, какими средствами можно достичь желаемого эффекта. В результате я научилась одному: следует стремиться понять каждого. Режиссерское мышление настолько разнообразно, что я выработала в себе своего рода эластичность, умение идти навстречу ожиданиям. Возможно, именно поэтому я и не сыграла тогда ни одной значительной роли.

Только Вайда!

После «Человека из мрамора» я играла в трех его фильмах — «Без наркоза», «Дирижер», «Человек из железа». Только они и заслуживают упоминания, остальное — так, пустяки.

Роль в картине «Без наркоза» — самая загадочная в моей карьере. Я играла

[17] Тадеуш Доленга-Мостович (1898—1939) — популярный польский прозаик, его произведения часто экранизировались.

у Ежи Домарадзского[18] в «Бестии», в тот день мы снимали сцену в костеле, и на съемочную площадку к Анджею я отправилась прямо в костюме — элегантном платье и шляпке с вуалью.

Посмотрев написанный Агнешкой Холланд монолог, я пришла в ужас. Моя героиня рассказывала, как ее насиловал отец. Не отваживаясь возразить прямо, я поинтересовалась только, все ли в этом фильме так много говорят. Вайда на мгновение задумался и сказал, что, да, все. Тогда я набралась смелости и выразила сомнение — надо ли произносить вслух весь этот кошмар? «А сумеешь ли ты сыграть это без слов?» — спросил Вайда. Я взяла у Эдварда армейскую куртку и переоделась. Попросила не гримировать меня, только нарисовать веснушки. Гримерша развела акварель и зубной щеткой брызнула мне на лицо, плечи и руки. Мы с Запасевичем сели за стол. Говорил только он. Что касается меня, играл только большой палец моей ноги. Я сидела, поджав ноги, и оператор снимал актера как бы из-за моей ноги. Позже мы добавили еще одну немую сцену и мой плач после смерти героя.

Кристина Янда с Лино Вентурой

Съемки закончились. Перед пресс-конференцией я спросила Анджея, что говорить, если меня спросят о моей роли. Вайда ответил, что я не должна волноваться — журналисты все сочинят сами. И оказался прав. Позже он со смехом демонстрировал французские рецензии, где мою героиню называли и совестью нации, и ангелом смерти, и даже, если память мне не изменяет, эманацией души Востока...

Когда на горизонте начал вырисовываться «Дирижер», обо мне никто не думал. Играть должен был Северин, и как-то Вайда зашел к нам обсудить будущую картину. Я подала чай и устроилась с Марысей на полу — в другом конце комнаты, чтобы не мешать им. Мы с дочкой играли, Вайда время от времени посматривал на нас и вдруг сказал: «А ведь Крыся — женщина, мне никогда это не приходило в голову! — И уже мне: — Я по всей Польше ищу актрису на роль, которую можешь сыграть ты!» Так все и получилось.

[18] Ежи Бронислав Домарадзский (род. 1943) — польский кинорежиссер, сценарист.

Меня предупредили: «Не лезь вперед, фильм не о тебе». Действительно, крупных планов у меня было мало, потом даже оказалось, что слишком мало.

Кто главный герой фильма, Вайда нередко решает уже на этапе монтажа. Его метод не очень популярен в Польше: сначала делается master-shot[19], а затем съемка несколькими планами. Тогда в дальнейшем можно совершенно по-разному смонтировать один и тот же эпизод. Другие режиссеры, как правило, снимают так, как решили заранее, лишая себя возможности увидеть что-то неожиданное. Еще хуже обстоит дело в западном кино, во всяком случае, французском и немецком: режиссер с оператором, практически ничего не объясняя актерам, снимают некие диковинные композиции. Актеру остается лишь догадываться, в чем смысл сцены — в результате пропадает половина содержания, которое мог бы привнести актер. С немецкими режиссерами я вечно вела один и тот же диалог. Например, такой.

— Вы входите в комнату, кладете шляпу на кровать и смотритесь в зеркало.

— А почему я смотрюсь в зеркало?

— Потому что вы размышляете о своей жизни.

— Но ведь это можно сыграть ста различными способами! Почему я смотрюсь в зеркало?

— Потому что я так придумал.

Что ж, в этом случае мне остается ответить: «Jawohl, Herr Regisseur!» — и подумать про себя: «Что поделаешь...»

Вайда же, напротив — об этом сказано уже немало, но я повторю еще раз, потому что это важно, — вовлекает в создание фильма всех, кто с ним работает. Он умеет заинтересовать и максимально использовать каждого члена съемочной группы. И — что забавно — многие потом считают, что это они все придумывают для Вайды.

Пани Пругарова сделала пробный монтаж «Дирижера» — сначала как повествование о молодом дирижере (Северин), потом как рассказ о старом музыканте (Гилгуд)[20]. После второго просмотра она тихонько сказала Вайде: «Я бы сделала фильм о ней...» Нет, дело не в том, что я как-то особенно гениально сыграла, просто так развивается действие: двое мужчин вокруг одной женщины. Я вовсе не лезла вперед, однако меня не удалось отодвинуть на задний план.

Впрочем, я была тогда в прекрасной форме. Если играть с шести утра до двух ночи, достигаешь такой эластичности лица, тела, мысли, психики, что начинает казаться: можно сыграть все! Теперь мне сложно поверить, что та Янда — это я. Что-то толкало меня вперед, заставляя преодолевать преграду за преградой. Мне было все равно, что обо мне говорят, рецензии я не читала. Я хотела только играть. У меня было ощущение, что я создана только для этого, что только для этого мне даны лицо, руки, тело.

Гилгуд глядел на меня удивленно, словно на дикаря. Это великий театральный актер, специалист по Шекспиру, живая легенда английского театра. А тут вдруг — шумная толпа, анекдоты, смех, плач, причины которых он не понимает, потому что не знает польского. Гилгуд выглядел смертельно напуганным. На съемках я видела перед собой остекленевшие глаза, касалась одеревеневшей руки. В одной из сцен, в кафе, он даже не пожелал поцеловать меня — пришлось снимать через другую голову. Он вообще ничего не хотел, мечтал, видимо, лишь об одном — поскорее вернуться в Англию. Впрочем, позже он сказал обо мне какие-то теплые слова, даже прислал в подарок духи.

Я не люблю смотреть «Дирижера». В этом фильме для меня слишком много личного. Сразу после съемок я развелась с Анджеем Северином — и на экране видно, что я действительно боюсь его. Пленка запечатлела истинные, неконтролируемые чувства, а так быть не должно.

Мою роль в «Дирижере» оценили на Западе, но для меня важнее другая героиня — персонаж, в сущности, второстепенный. Спустя пять лет после «Человека из мрамора» продолжение истории Биркута-младшего и Агнешки рассказал «Человек из железа».

События августа 80-го, о которых повествует фильм, застали меня в Буда-

---

[19] Съемка сцены целиком, в ракурсе, позволяющем видеть одновременно всех актеров.

[20] Сэр Джон Гилгуд (1904—2000) — один из величайших актеров английского театра и кино.

пеште, где Иштван Сабо снимал «Мефистофеля». Я играла небольшую роль. Немецкого, который был рабочим языком съемочной группы, я в то время еще не знала, и то, что в Польше что-то происходит, поняла только лишь, когда под окнами гостиницы прошла демонстрация. Услышав «Lengyelorszag! Lengyelorszag!»[21], я выскочила на улицу и увидела, что толпа направляется к памятнику Бему. Бросилась в Центр польской культуры — двери закрыты наглухо. Приехавший на следующий день из Вены Клаус Мария Брандауэр сказал мне, что в Польше произошла революция, которую возглавляет некий Валеза (Лех Валенса. — *Прим.ред.*), ставленник Москвы, — глупые поляки ему поверили. Клаус ссылался на Бруно Крайского, от которого якобы услышал эти сногсшибательные новости во время званого обеда. Ясно было, что это абсурд, но как узнать, что происходит на самом деле? Наконец встреченная на улице молодая полька рассказала о событиях на побережье. Остальное я узнала от мамы, когда они с Марысей приехали ко мне.

Итак: я в роскошном отеле и моя Агнешка в тюрьме, обе оторванные от происходящего, прислушивающиеся к каждой новости. Вайда не сразу решил, поместить ли героиню на территорию верфи или в другое место. Что Агнешка может делать на верфи — ведь не руководить же забастовкой! Кроме того, за пять лет героиня должна измениться, но как именно? Наконец мне определили роль такой немножко «Матери-Польши». Мне в этом фильме нравилась любовная история, и я просила Анджея позволить мне в сцене на вокзале бежать по перрону и броситься Юреку, которого я встречаю, на шею. Мне хотелось, чтобы этот эпизод сняли замедленной съемкой. Вайда посмеялся над моим плохим вкусом, но все — увы, кроме замедленной съемки — тут уж он не дал себя уговорить, — разрешил. Кстати, если бы это зависело от меня, я бы, наверное, только и делала, что бросалась кому-нибудь на шею, а уж замедленным съемкам конца бы не было. К счастью, на свете существуют режиссеры...

«Человек из железа» продолжил мое гражданское воспитание — укрепил мои взгляды на драму польской истории. Порой я с ужасом думаю: не познакомься я с нужными людьми, не прочитай нужных книг, так и осталась бы наивной кретинкой. В фильме есть подобный сюжет: именно благодаря Биркуту Агнешка попадает в среду, которая полностью ее меняет.

В этой роли я уже не могла позволить себе быть экстравагантной и прекрасно понимала, что это правильно: революцию делают мужчины, а женщина — это точка опоры, тыл, дом. Я играла повзрослевшую, ставшую мудрой Агнешку и одновременно своего рода символ.

Сценарий представлял собой набросок — фильм создавался в монтажной. Как-то, уже в конце съемок, Анджей вручил мне шпаргалку, на которой был по пунктам расписан длинный монолог Агнешки, обращенный к журналисту. Мы нашли пустую комнату, съемочная группа принялась расставлять мебель, а я в это время запоминала, о чем должна идти речь в монологе. В результате мы сняли четыре часа импровизации, из которых Анджей потом смонтировал эпизод в полчаса. Он сердился: кошмар, мол, бесконечная бабская болтовня, никогда в жизни не стал бы снимать такое по собственной воле! А снимать пришлось, потому что моя болтовня проясняла важнейшие вопросы фильма.

Камера запечатлела еще одно: ее, Агнешки, но и мою собственную независимость, чувство внутренней свободы. Вероятно, это относится ко всему моему поколению. Во время съемок «Человека из мрамора» Анджей говорил: «Зритель должен почувствовать: те, кто придет завтра, не станут просить, чтобы им открыли дверь, — они выбьют ее ногой». Именно об этом и рассказывал «Человек из железа».

Окончание следует

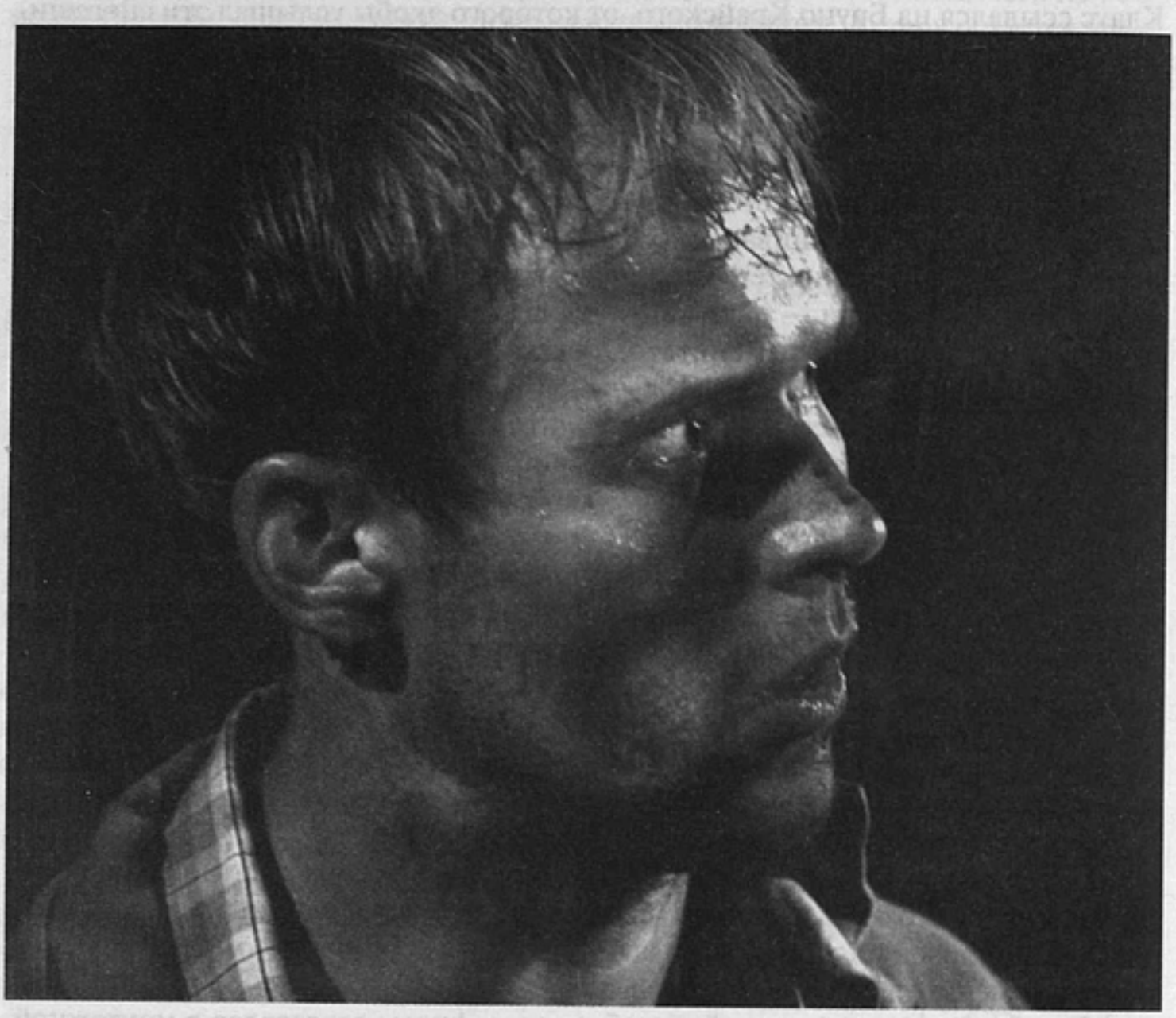
Перевод с польского Ирины Адельгейм

---

[21] Польша! Польша! (*венг.*).

А.МИНДАДЗЕ

Волнение



«Магнитные бури»

1

Летом 99-го кулаками молотит в толпе. Падает у ворот родного цеха. И трое подхватывают, вопрос детский:

— За кого, Маркина или Савчука, кого?

— Савчука.

— Ответ неправильный.

В пах без жалости и по голове дуплетом... рабочие рабочего.

И лежит он, голову обхватил беспомощно — и еще одна толпа несется слепая, совсем сейчас затопчет... И еще одни ребята вовремя в кусты затаскивают.

— Все, друг, все... отдыхай!

А он теперь от спасителей, как от врагов, изо всех сил отбивается, все наоборот.

Руки ему крутят, уговаривают:

— Друг, ты чего... алло! Порвут нас сейчас прямо!

На вражеской территории засада... тени зловещие по кустам скользят.

Один пригляделся как следует.

— А, знаю... Валик из конденсаторного! Ты, Валик?

Не видит, не слышит... сам не знает.

— Валик, алло, ты чего... Шуня я, Шуня... А это Колян с Петром, свои все ребята, наши!

— Ты чего, Валик, я ж на свадьбе у тебя на баяне... Колян я, смотри на меня... я Колян!

Очнулся пострадавший.

— За кого?

— Савчука.

По сценарию А.Миндадзе «Волнение» В.Абдрашитов снимает фильм «Магнитные бури»

Кровь с лица стирает.

— И я вроде.

— Заметано, друг.

И вдруг он ни с того ни с сего баяниста в скулу двинул.

— А идите вы... все пошло оно!

И на весь мир в обиде горькой поднимается... и в кустах стоит — всех послал, а самому куда?

Мордобой кругом, запутались... за кого тут кто? И вот ночь даже ясным днем становится — прожектора вспыхнули: стой, замри! Уловка, оказалось, тактическая — одни ослепли, и сразу на них другие из-за угла вываливаются... зрячие с ревом победным!

Заводоуправление в осаде — под струями водометов по стенам карабкаются, в окна лезут мокрые насквозь... и в костюме человек при галстуке вниз головой из кабинета летит... Толпа приветствует: «Маркин!»

А в засаде ребята уже знаками между собой торопливо обмениваются — четверо, пятеро, сколько их в темноте там? Ведь не для того, конечно, в кусты забрались, чтоб Валика этого из-под толпы... свои у них в заварухе планы, особые... И вот вскакивают разом — и в прорыв боевой группой, все!

2

И маневр: на крышу они — а оттуда в цех, на потолок и муравьями уже ползут по коммуникациям... Внизу охрана рабочая — ни сном ни духом: пайки сухие жуют, мир да покой за закрытыми воротами, что ж им еще?

И посыпались в полутьму на мирных этих, у которых прутья железные наготове — под станки загнали, врасплох застав... И в суматохе на воротах засовы успевают сдвинуть, главное.

Но один из охраны упрямый попался, духом несгибаемый и плотью особенно, по великанским очертаниям судя — он противника легко с плеч смахивает и, подняв, еще раз о бетонный пол шмякает — и все, мертвецом лежит, и прут не понадобился.

Нет, встает мертвец на четвереньки... Он это опять, он, Валик, а как же — за всех один хлебает!

Но, видно, мало — и уже он бьется, сам не знает, с кем, с великаном... По полу с ним катается — большому человеку за все, что было, мстит, удары обидные обратно отдает, стонов не слыша!

Шуня оттаскивает.

— Смотри какой Валик... лося срубил!

Тут топот, крики — и охрана вдруг из-под станков выпрыгивает, прутья в руках уже, что такое? А подмога на выручку из другого цеха спешит — и налетчики теперь в кольце, вот так!

А Шуня, наоборот, очень веселый.

— Молитесь перед смертью, козлы! Богу Маркину!

И ворота без засовов, как по заказу, распахиваются — свои, ввалившись, цех занимают, чужие прутья роняют... собственности раздел, война! Ну, чья взяла?

3

Отделаться от них не может, от Шуни этого и баяниста Коляна с дружками... Куда он, туда и они следом по улицам ночным, по переулкам... иголка с ниткой!

Свернул, за углом ждет — тут как тут, пожалуйста!

— Чего такое, мужики?

— Ничего такого. Идем.

— Вы это дело кончайте... за мной!

— Да ни в коем разе. Ты, Валик, куда?

— Домой, куда. Попрощались же вроде, все?

— Так еще давай, чего нам!

И по очереди обнимает его каждый, по борьбе соратника.

Сворачивает опять, сворачивает, следы заметая... хромой, избитый — за голову возьмется, за пах подержится, руки обе при деле... Но и компания по пятам — и все знай жестикулируют по-своему, как немые... и еще в ларьках на ходу чего-то прихватывают, разбойничают!

И вдруг в переулке они перед ним прямо.

— Какая встреча!

И объятия еще жарче.

— Валик, ты утром приходи... ты чтоб как штык, понял?

— Ага, разбежался на одной ноге... вы с ума?

— А приставы опять с ментами? А газы, Валик, на нас пустят?

На одной ноге и поскакал от них... и топот сзади слышит.

— Вы чего, суки... сдался я вам!

Так и домчался до трехэтажки своей, у подъезда стоит, отдышаться не может — и как не было погони, где они? Совсем хромого загнали!

4

Зато жена в постели.

— Иди, Валера, иди ко мне... что же ты?

Тахта в темноте недолго скрипит.

— Ой, Валерочка, а еще лучше было!

Уже и утешить как, не знает:

— Что ударили туда, зря волнуешься... а еще тебя куда?

Молчание. Нет, хрипит:

— Еще рожу не видишь, какой я.

— А все равно Маркин свет отключил!

— И чего?

— И без разницы, какой ты!

Все ему сказала, сделала... а он:

— Тихо! И прислушивается: — Дверь в коридоре, нет? Сеструха Наташа?

— Нет, в гостиницу Натаха с поезда.

Под одеяло заваруха заползла.

— А кто ж там? Нинка, шаги!

— Ну, сосед вернулся, кто... тоже Витька воевать ходил, как ты!

— Тоже дурак, как я.

И вдруг она уже у стола накрытого со свечкой в руках.

— Милости просим!

Сел.

— Ого, куренок залетел!

— Не все тебе картошка, ешь давай!

— Натахе пир?

— Прямо. Принцесса фигуру бережет.

И так, и этак она... еще неблагодарного уговаривает:

— Что ж не ешь, Валерочка?

А он, наоборот, лицо руками прикрыл.

Подошла.

— Валера, все говори, скажи!

— Нет.

Она заплакала. И он под ладонями вроде тоже хрюкнул, реакция цепная:

— Лучше б убил меня!

— Кто?

— Лось этот в цеху... до конца бы и придушил.

Голову поднимает.

— Нинка... кольцо обручальное!

— Да?

— Да. Там осталось. Вот с руки раз — и нету!

Улыбается, грудью рядом белеет.

— А хоть кого возьми... в кольцах кругом все и чего?

— И чего?

— И ничего хорошего. Не в кольцах, Валера, счастье.

— Да?

И верит он, от курчонка шкурку уже отщипывает, слюну глотая... и упрекает:

— Ты это... прикройся.

Она смотрит задумчиво.

— Найдется колечко, посмотришь.

Вот какая жена... И слов нет, растроган.

— Нинка!

Только заснули — и грохот в коридоре, крики, топот вдруг знакомый! И Шуня с дружками снова тут как тут.

— Валик, друг, у тебя пересидим... спасай! Ты теперь!

Но еще следом люди вламываются, дверь чуть не с петель срывая... и драка в комнате безобразная, на полу куча-мала стонет, а хозяева в постели голые сидят, не шевелятся... потом все это обратно в коридор выкатывается — и опять как не было, тишина!

— Валера... чего они?

— Не они, Нинка... я это!

— Непонятно.

— Никогда я туда больше... никогда!

Свалено, перебито... в рассветных лучах жена босиком по осколкам ходит... не было? И посреди гнездышка разоренного встала и стоит, лицо, как он, прикрыв ладонями.

Ему и утешать, а как же:

— А ваза с трещиной была так и так, что, нет?

— Да.

— И стулья-то... как раз на помойку, спасибо скажи!

— Спасибо.

— Курчонок вот улетел, самое обидное, да?

А она ладони убирает — и ужас прямо на лице.

— Валера!

— Я Валера? Ты еще скажи... кольцо обручальное!

— Вот сюда его, на сервант, вот сюда... окно мыла!

— Кольцо?!

— Я ж говорю!

— И прихватили, значит, ах, крысятники!

По комнате в испуге на четвереньках ползают, ищут... пока лбами друг в дружку не ткнулись, бестолковые.

— Кольцо?! Это что ж такое, Нинка?

— Такое, Валера!

5

И вдруг жена раздвоилась будто — на полу рядом сидит, но еще в дверях встала в костюмчике модном, сумка через плечо.

— Это... это что ж тут у вас?!

Все, в объятиях уже сливаются блондинка с брюнеткой.

— Ой, в гости к нам Москва! Натаха, ты?

— А кто? В гостиницу я по дорожке!

— Брюнетка вдруг!

— На фирму устроилась, и блондинки все, сечешь?

— И ни строчки за все время, сестренка дорогая!

— А ты, бессовестная?

И все они тискают друг друга, гладят, оторваться не могут... вроде и в комнате никого, кроме них!

А тут ведь еще свидетель их ласк ревнивый.

— Натаха, отстань от нее, хорош!

Ноль внимания.

— Ой, Ниночка, а бледненькая чего? Ну, конечно, в общаге этой!

Третий лишний возмущается:

— От завода комната нормальная, соседей три семьи... общага!

— С удобствами в коридоре!

— Сходи, Натаха, с дорожки, не терпи.

И это мимо ушей.

— Ниночка, чего ж тут такое у вас?

— А ни пойми чего, Натаха!

Вдруг губы у гостьи дрожат.

— Пойми, пойми! Обижает он тебя!

— Да кто?

— А Валик! Полгода не прожили!

И правда ведь, переживает... у сестры в костюмчике сестра в халатике одна отрада, свет в очах, в чем все дело.

— Маленькая моя, глазки грустные такие... ну, как сердце чувствовало!

Теперь другая сестра переживает, что эта переживает.

— Натаха, вот честно, не так все... наоборот даже все!

— Уже и пикнуть не смеешь, запугал... страшилище!

Страшилище с пола поднимается, лицо разбитое смущенно прикрывает.

— Натаха, неправда, нет!

Не верит гостья, головой сокрушенно качает... И еще непонятно ей, почему супруги среди разгрома веселые такие, даже вроде из последних сил смех сдерживают!

— Вы чего?

— Мы... мы ничего!

И хохочут уже, не стесняются... И друг к дружке в объятия бросились, лишний третий кто?

А сестра приезжая кричит, на парочку глядя:

— Горько!

Вдруг всем хорошо. Поцелуй долгий. Но вопрос гостье вслед:

— Натаха, чего приехала?

— Ой, Валик, местожительство новое, морока... документы, то, се!

— За Нинкой.

— Ну, при чем? Не выдумывай. В гостинице жду, все.

Не все, еще в дверях обернулась.

— Горло за нее перегрызу, ты понял.

— И ты поняла.

— Поняли друг друга. Там где это у вас в коридоре... ты предлагал?

Валера жену все в объятиях держит, отпустить боится... Никому не отдаст.

6

Курчонок только улетел, и сом уже приплыл — не так, так этак... Проживем! Уж с голодухи не помрем в черные дни невзгод, точно!

Это радость из Валеры пузырями выходит, забыл, что под водой — сом в сети, верь не верь, собственной персоной! И всплывает рыбак воздуха по-новой глотнуть и с женой поделиться, главное:

— Нинка, держись... не падать, чур!

Жена, наоборот, на берегу вскакивает:

— Сом!

— Он, Нинка! Вот такой! Не пойму, все окуньки с карасиками — и вдруг... чего он? Ты со мной пошла, ты!

— А всегда теперь с тобой... без меня никуда, забудь даже!

пояс стоят, водичку вдоволь хлебают — и тянут веревку с добычей, тянут... Ладони до крови уже содрали, лица ожесточенные.

Утро с дождиком, мутное. Вокруг парочки удачливой люди на берегу собрались, фигуры различимы еле. Да безработные такие же, кто они... окуньков-карасиков добытчики.

Мотоцикл у Валеры — и сома в

«Магнитные бури»

— Госпожа Удача!

Она тоже слова ищет:

— А ты... человек-амфибия настоящий, кто ж ты еще!

Приласкали издали друг друга — и уже под водой у рыбака бой: пока петлю с коряги отцеплял, сом ожил и по дну его со снастью тащит! Выныривает еле Валера — а рядом вдруг глаза вытаращенные... и Ниночки тихий голосок:

— Тону, Валерочка!

Это она с перепугу его спасать бросилась, а сама плавать не умеет!

И вот муж теперь с рыбаком в борьбе: петлю бросить — рыба уйдет, а жену если? Но пока что сом супругов на дно тянет, кто кого поймал?

Они его, в конце концов. До берега кое-как добарахтались, в иле по мешке пассажиром главным в коляску, а как же! Нина сзади пристроилась, мужа обняв — и все, по лесной дорожке тронулись... А добытчиков детишки веселые следом долго бегут, чего им?

7

По шоссе едут, сома делят.

— На рынок снесу.

— Ох, торговка... Ну, и самим нам. И дядю Степу не забудь.

— А как же. И Натаху.

Валера сомневается:

— Тоже, что ли, голодающая Поволжья?

— Она и есть.

— А непохожа.

— А внешний вид обманчив, Валера.

У жены губы дрожат, как у сестры, не видит водитель.

— Да без копейки она, если хочешь знать! За документами приехала... Может, и правда, голодная!

— Не хочу знать.

— Так мне поверь!

— Выкрасилась, дура! Фирма!

И ссора самая большая, какая может между ними быть.

— А в гостиницу голодающая на какие шиши, извиняюсь?

— Так вот на последние самые, чтоб тебя не стеснять... А то ведь горло случаем перегрызешь!

Смеется Валера.

— Она мне, по-моему... ну, хвост Натахе, так и быть!

Но до мира далеко еще.

— А он мой такой же, как твой!

— Кто?

— А сом! Из-за него не утонула чуть!

— Из-за меня, думал!

Все, оба смеются. Нина мужа только крепче обняла, щекой к спине прижалась.

Забылись... и когда не ждут, опять удар следует: вот автобус их обошел — и на горке уже вдруг поперек дороги, пассажиры снаружи все, лица серьезные.

— Этот?

— Он. Ворота в цеху открыл, он самый.

Мгновенно все происходит.

— Ну, катись, гнида савчуковская, катись!

И не катятся — в обрыв на мотоцикле летят Валера с Ниночкой и сомом впридачу!

Как приземляются, где, непонятно... в траве ползают, наткнулись друг на друга, побежали... опять упали, лежат... Мотоцикл их искореженный в кустах горит — и взрыв! Колесо рядом проскакало, еле увернулись.

Смеется жена, заливается, кровь с лица стирая.

— А без колец лучше еще!

И рыдает, в голос ревет.

— Сом не успел! Чего ж, дурачок, он к нам в воды отравленные!

И Валера что делает, не понимает... С искаженным лицом на жену наваливается, платье на ней рвет, белье, в губы впившись!

Очнулись: поезд грохочет, под насыпью они лежат... пассажиры в окнах вагонов.

Нина головой качает.

— Вон их сколько, свидетелей!

8

Колючка чуть ни в три ряда, а за ней, как на картинке, природа буйная! Вполз по-пластунски Валера в картинку — и в войну попал: земля снарядами изрыта, гусеницами перепахана... и он окопами бежит, ходами хитрыми переходами, в воронки ныряет... Ну, вот и в лесочке уже обгорелом — там у Валеры друг бородатый на травке дремлет, на дождик невзирая, ружье под мышкой.

— Чего, Валерка?

— Да так.

Полигон насквозь прошел — а язык вдруг проглотил, сидит.

Бородач пока оценивает:

— Это самое, набили тебя сильно.

— И тебе, смотрю, на заводе родном досталось... расписной!

— А один сильно нервный попался, куда денешься!

Смеются.

— Валерка, зря бежал... Пустой я. Зверь по норам, кого вояки не подшибли... из пулемета они, это самое.

Не слышит Валера, волнуется.

— Дядя Степа!

Какой дядя... под тридцать тоже парень, с фингалом.

— Он самый!

— Чего делать-то?

— А чего?

— Ты раз воевать ходил?

— Первый и последний.

— И я... но пошел и вроде не вернулся, ты понял? Нет, домой я к Нинке вернулся, но не так уже все, как раньше... вдруг прямо наперекосяк жизнь! И по башке опять, по башке!

Степан на траве сел, сердится.

— Несешь, это самое. Ко мне-то чего?

— А к кому?

И боль на лице у Валеры.

— Нинка отдувается, в чем все дело... Нинка, золотая моя!

Говорит и сам удивляется:

— Может, это... пока детей нет, ну, разбежаться нам с ней совсем, как

думаешь? Чтоб подальше от меня, дурака!

И еще шепчет:

— Ведь хуже еще будет!

У Степана голова уже кругом.

— Это почему?

— Да потому.

— От тебя ж зависит!

— Ну, именно.

— Чего именно-то, чего?

— От меня, — улыбается непонятно Валера.

— Ну?

И не выдержал друг, бородой затряс... и во весь рост свой вскакивает — ясно, дядя Степа, почему:

— Это самое, как вмажу сейчас, умник!

Еще танк он в поле увидел — машина боевая за женщиной гонится!

Со всех ног Нина в страхе бежит и в лесок спасительный ныряет в объятия крепкие — и мимо танк прогрохотал, своя дорога.

Степан женщину к себе прижал, ручищами слезы ей с щек стирает, сам растроган.

— Не плачь, не плачь!

Ну, и муж тут как тут, подоспел.

— Что же ты, как сюда... голова-то на плечах?

— А у тебя?

Валера тихонько друга от жены оттесняет... и еще спрашивает:

— А в силках, охотник... или тоже пусто?

Стоят на ветру с дождиком втроем, обнявшись, все нипочем.

9

— В силках пусто, на сковородке густо!

И правда — сковородку полную вдруг Степан на стол, налетай!

— Откуда?!

— Ешь, пока дают!

И налетели с голодухи, не до вопросов... Степан сам не ест, на парочку смотрит чуть ни с умилением — хруст стоит, уплетают! Нет, спросила Нина для порядка:

— А вы что же?

В забегаловке они. Валера бормочет:

— Все-таки зайчишка прискакал!

Еще рука его от вилки свободная почему-то под стол к коленкам жены стремится, что такое? Нина в разгар трапезы и не замечает, а потом не поняла.

— Ты чего, чего?

И сбежала на другой край стола.

— А Валерка совсем с ума сошел!

Степан головой качает:

— Это самое, пропадете друг без дружки... не расставайтесь!

У них удивляться времени нет.

— А мы чего? Мы друг с дружкой, вот они!

И сразу меняется все... И такое случилось, что Валера даже вилку бросил, с открытым ртом сидит — а это в забегаловку обшарпанную двое вошли, в углу садятся, ничего особенного.

Нина беспокоится.

— Валерочка, что ты... не в то горло?

— Вот как раз в то! — улыбается Валера.

И поведение его непонятное.

— Оскар, не отдавай Яшке акций! — вдруг говорит он на весь зал. — Оскар, я кровь за тебя проливал! Яшка, мы свидетели!

Нина со Степаном тоже рты раскрыли.

— Ты это чего... кому?

— А им. Встреча у них секретная, сговор. В сарае этом.

Двое сидят, как сидели, лиц не видно.

А поведение уже хулиганское.

— Эй, подставные! Вы клоуны у кого... мы-то у вас, а вы? У какого пидора московского?

Не слышат голос громкий. Но про дела сразу вспомнили, на часы смотрят... И уходят, конечно.

— Маскировщики! — смеется Валера.

До Степана дошло.

— Это самое... Маркин с Савчуком! Они?

— А кто?

— Быть не может!

— Ты видел.

— Нет!

— Как этот ты... Тарзан! Из леса своего!

Степан не верит все.

— Так они ж... они враги лютые!

— Вот точно, лютые. Друзья, — кивает Валера.

А бородач вдруг с лица спал, как постарел прямо.

— Валера, это самое... а чего ж мы из-за них? Мы, ребята все?

И жалко Валере друга, тянется к нему... обнял:

— Вот сам не знаю!

— Нет, чего мы? — все повторяет Степан.

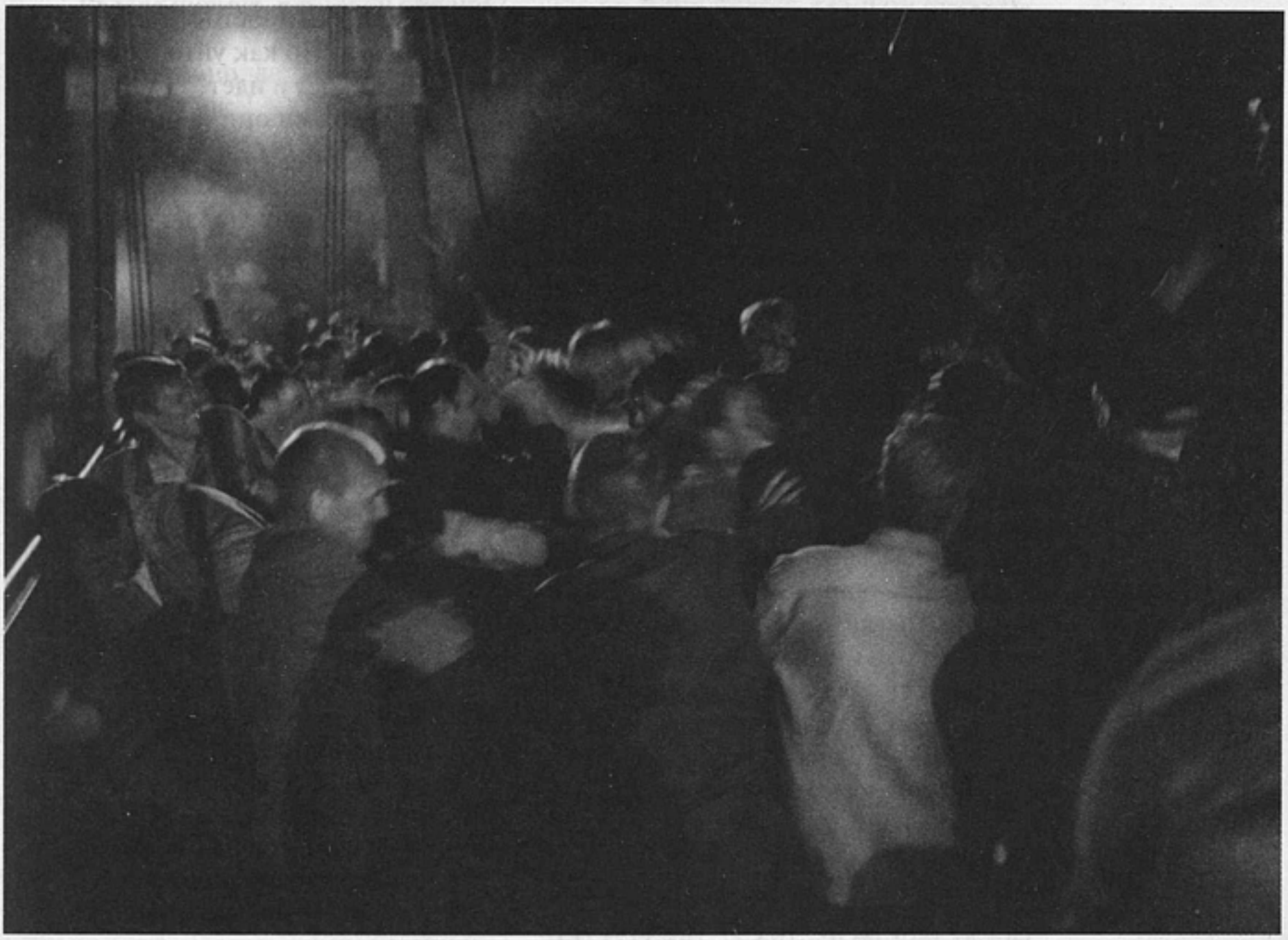
На отшибе забегаловка — по шоссе идут, вдали дома в ненастье тонут.

И долго его еще видно.

И Валера побежал вдруг... куда? Нет, не за Степаном он... и Ниночку свою посреди улицы бросил — растерялась: муж пропал!

А это автобус отъезжает... И прыгает Валера, с трудом внутрь втискивается — там ребята впритирку стоят, железки в руках... вот куда он:

— А, Валик... хорошо, успел!



10

Расходятся в городе на перекрестке. И Валера спохватился.

— Ружье, охотник!

— А нет.

— А где же?

Степан прощается уже.

— Все, это самое, краба давай!

— Ты... так ты ружье за харчи, что ли? — догадался Валера.

Руки друг другу пожали — и кольцо вдруг обручальное у Валеры на пальце, как не снимал!

И он кричит:

— Лось в цеху!

Степан издали махнул, не оборачиваясь: я, я! И по улице дальше идет, над всеми, конечно, возвышаясь...

11

И другой будто человек уже без пощады в толпе бьется — руками-ногами, как заведенный, и от удовольствия даже стонет... ловкий, злой самый среди всех боец!

А в засаде друг у него, ближе нет:

— Шуня! Тутоньки я!

— Знал, что придешь!

— Доложите обстановку!

— Да мы тут...

— Мы тут в штаны наклали!

Шуня с соратниками удивляются.

— Ты чего такой?

— Через подвал в столовку марш!

— Дальше, командир?

— В кабинет к Яшке!

— На этаже охрана вся, голова!

— А дверь там в столовке заколочена... в кабинет прямо, кто голова?

— Ты, — соглашается Шуня.

— Так чего, вперед?

— Прожектора погаснут, не гони.

И ждут, тени по кустам опять ползут, все как тогда.

Шуня смотрит с усмешкой.

— Чего пришел, Валик?

— Не знаю. Не хочу, а иду. А ты?

— Деньги.

— Оскар за подвиги?

— Заплатил, а я Анжеле заплатил.

— За подвиги.

— Понимаешь. Черненькая такая, а там блондиночка... В гостинице залетная... ну, фокусница!

На самом интересном месте Шуня вдруг поперхнулся... И Валеру уже кашель душит... И соратники со стонами глаза трут!

— Газы! Ах, суки!

Шуня плачет-смеется.

— До копейки меня! Профи настоящая!

Все, ад! Вскакивают они — засада уже не засада... но Шуня вдруг Валеру к себе придвинул.

— Только это, Валик... ты с нами — так уже с нами, запомни!

И бегут в дыму. Сами не знают уже, куда. Из-за угла толпа выкатывается — и Валера с кем-то схватился опять, ударами друг друга осыпают!

Высокий, возвышается над всеми... и бородатый, кто он?

— Валерка, это самое, ты чего?

— А ты?

Кулак-кувалда Степана обрушивается без пощады... И Валера прыгает, лося головой в лицо бьет!

И за ударом удар, оторваться друг от друга не могут, ненавистью лица перекошены... чего они?!

Толпа друзей разлучает, дальше несет... Валера в дыму руку к глазам поднес — кольцо золотом блеснуло.

12

Где оставил, бросил — там и стоит до сих пор в темноте!

— Валерочка!

Подошел, молчит.

— А я жду, жду... думала, куда?

— Туда.

— Опять... зачем?

— Чтоб совсем пришибли... котелок раскололи.

Она снова:

— Зачем?

— Не могу больше.

— Что, Валерочка, что?

— Жить.

По газону шагает, не замечает.

— Утром уеду.

Все, нет больше слов... еще последние:

— Ты... ты прости меня!

И ушел. Но как уйти, если рядом она молча идет и идет?

Переулками они ночными, скверами, дворами... без дороги. Никуда. И уже непонятно, за кем кто.

Так и привела в гостиницу. И равнодушно Валера за женой в ресторан входит, за стол накрытый садится.

13

И угощений не замечает, не слышит, о чем сестры между собой... а у Натахи истерика прямо — ссадину углядела на щеке у Ниночки... а та ей про мотоцикла полет и приземление, не иначе... рты беззвучно раскрывают, друг в друга вцепились!

Но Нина к жизни уже возвращает, локтем в бок даже пихнула.

— Ешь давай, ау!

— Аппетита нет.

— Тогда и у меня аппетита!

Сестра не поняла.

— Что ж за сговор-то?

Нина на Валеру смотрит и за двоих отвечает:

— А сытые мы, Натаха!

— Без разговоров!

Нет, сидят, как сидели. И у Ниночки вызов даже в глазах!

А сестра все с улыбкой на лице.

— Ну, это вообще как называется... я ужин вам прощальный?

Нина снова на Валеру взгляд бросает.

— Демьянова уха называется!

— Поняла вас, господа.

И сестра на стол конверт кладет.

— Бабки берите и проваливайте. Попробуйте не взять. И чтоб завтра на вокзал к поезду оба! Все!

Жестом знакомым лицо под ладонями спрятала.

— Валик, чего у тебя на языке там? Ты вообще здесь?

— Да.

— Говори, не дрейфь.

— А нечего, Анжела.

Она засмеялась, ладони отняла.

— Правда, нечего!

Валера из графина себе налил.

— И ты валяй.

В глазах ее сощуренных ненависть мелькнула.

— Скотом живешь, скотом помрешь!

Валера кивнул, рюмочку опрокинул:

— Это точно, да. Тебе идет, когда злая, брюнеточка!

— А вот тоже я перекрашусь! — обещает Нина. — Вы о чем вообще... чего-то такое интересное!

Валера через стол вдруг тянется, руку сестры взял и не отпускает — стоит и стоит, губами уткнувшись, что с ним?

Натаха разрыдалась.

— Ну, чего я вам плохого сделала... Я ж хочу, чтоб хорошо все, вы ж мои любимые, единственные!

И все ревет, ноет жалобно, как маленькая, тушь течет.

А супруги и забыли о ней, на еду уже набросились.

Но помнит Валера.

— Бери конверт, Нинка! Пока Оскар дает!

Теперь другая сестра не понимает.

— А Оскар кто?

И смеются все. Хорошо вместе им, людям родным.

14

Ночью неизвестно, где... в траве.

— Валерочка мой... самый-самый лучший!

Непонятная такая... наоборот, с ним нежнее все, нежнее, чего она? И губами он губы ее накрывает, стон гася:

— До конца, Валерочка, я прошу! Разрешаю! Ну же, ну! Милый!

И вздохнула... глаза прикрыты.

— Любишь.

— И раньше... да с первой самой минуты тебя!

— Казалось.

Засыпает, волнения его не замечая.

— Нинка, а чего ты вдруг... ну, позволила?

Нет ответа... У самого глаза слипаются.

Очнулись... и где ж они? А на газоне в парке в час рассветный, люди уже мимо идут!

Вскакивает Валера.

— Пошли?

— Куда?

— Домой.

Она все лежит и глаз с него не сводит:

— А бездомные мы.

— Как так?

— А пока бегал, комнату опечатали... Я уж молчала.

И почему-то весело ей, заливается прямо на его отчаяние глядя... как за голову он хватается.

— Нинка, чего ж творю!

— А чего?

— Хуже, хуже!

— Да лучше, лучше!

— Нинка, что со мной?

Она подумала.

— А со мной?

И говорит вдруг, голос тихий:

— Еще пойдешь — меня не найдешь.

— Да я... да я клянусь!

Как сестра, сощурилась, глаза блеснули:

— И я, Валерочка!

И опять улыбается уже, на травке развалясь, канючит:

— Ой, рыбы у Натахи объелась, водички... водички кто даст?

Помчался. Взял в ларьке водичку. И, ясное дело — толпа по аллее слепая... понесла Валеру, все!

Как в тисках он, горе на лице... руками-ногами машет, а не вырваться! И бежит, бежит... и на ходу уже из бутылки сам пьет.

15

Возле засады в телогрейке какой-то.

— Кто такой?

— Глаза разуй.

Стража отодвинул и в кусты влезает — и ребят только спины разглядел, в прорыв они как раз! Маневр знакомый, было уже — на крышу и в цех на потолок... И внизу схватка яростная!

Бьется Валера в стенке и к соседу вопрос вдруг:

— За кого?

И ответа не ждет, ясно: своим челюсти крушит, перепутал!

Но продолжает... в раж даже вошел — самого молотят!

Рано-поздно расплата приходит.

— Ты, Валик?

Двое руки крутят, в сторонку оттащив... Шуня спокоен.

— Нехорошо. Ну, я знал.

— Что знал? Темнотища, на одно лицо все!

— Да, — кивает Шуня. — Валик, а место где ж твое рабочее... станок?

— Тут, где.

— Ну-ка!

Сам и привел, на свою голову. И они что делают: руки в тиски ему зажимают, одну и вторую, он и не понял!

— Да вы чего, черти? Шуня, ты с ума?

— Это ты, Валик. Хорош тебе бегать.

— Шуня... а что подстава все, непонятно?

— Ну, да.

— Эти мы у них... болванчики!

Шуня удивляется:

— Ну? И чего ж ты?

— А чего я?

— Болванчик?

И плечами все пожимает, оглядываясь... правда, удивлен. И соратники вместе с ним уходят.

И вот стоит Валера прикованный — сам уже не знает, сколько, счет времени потерял... и то вдруг освещение вспыхнет, то темнота опять... и все толпы мимо — туда-сюда, туда-сюда!

Но еще Колян-баянист наведывается, и второй мужик в отдалении маячит, часовыми их к нему, что ли? Проверит Колян на тисках крепления, пленнику в глаза заглянет.

— Валик, как? Держись, брат!

И вот подходит опять — и Валера тихо ему, чтоб дружок не слышал:

— Колян, ты ж на свадьбе на баяне у меня!

Кивает, подмигнул даже.

— Невесту помнишь, Нинку мою? Ждет меня очень... надо мне к ней, Колян! Надо! Брат, век не забуду!

Кивает да кивает... а слышит?

И кричит Валера:

— Надо к Нинке или нет Нинки!

Хохот.

— Пролетарий прикованный!

И чуть не плачет Валера.

— Ширанулся... ах, тварь!

Взгляд бессмысленный проясняется даже.

— Ой, улет, Валик, родной мой!

А дальше непонятное: второй часовой с кувалдой в руках подходит к Коляну и со всей силы по голове шарахает!

В мгновение ока — Колян на полу, Валера на свободе!

И мужик ему машет: за мной! Бежит Валера за спасителем, в темноте потерять боится — из цеха в цех они, по лесенкам, лазами тайными... и легли, опасность пережидая:

— Да ты ж... ты ж его пришиб совсем! — шепчет Валера.

Жест опять: вперед! И вот уже наружу выскочили — а там вдруг светом все залито... Луна за все время впервые!

А поводырь, наоборот, показывает: стой! И в кусты заходит, видно, по нужде малой... ну, и Валера с ним за компанию после плена... И вдвоем уже возле стенки встали, но что ж такое это: мужик вдруг по-бабьи присаживается, зад в три обхвата под луной сверкает! И тонкий вскрик «ой!», из-под ушанки кудряшки... лицо в смятении на Валеру обращенное! И пятится он из кустов, пятится: бабой спаситель обернулся!

16

По перрону летит, в окна вагонов заглядывая... и Натаха на подножке, вот она!

— Нинку позови! С тобой, я знаю... Нинку!

Она и не двинулась, поезд зато двинулся!

— Нинку! — твердит Валера.

— Это я.

— Что?

Плечами пожимает.

— Я. В купе Натаха.

Только сейчас и разглядел в полутьме... Нинку-брюнетку!

Руку протянула, он взял и идет с поездом, бежит уже!

— Уплыла рыбка золотая!

— Валерочка!

Хотел еще сказать... о чем? Не сказал.

И все, вдалеке поезд грохочет. Валера на перроне стоит. Пошел. Опять встал. И идет, ничего не видя.

Нет, кудряшки увидел перед собой, ушанка уже у нее под мышкой...

А на лице страдание с любопытством вперемешку.

— Вернется, вернется!

— Думаешь?

— Все хорошо у вас будет!

— Хорошо?

Слезы уже на глазах.

— Очень!

— А чего ж ты тогда за мной, тетка?

Полная, старше его, но не сильно... не тетка. Встала, боль на детском лице.

17

К Степану, к кому еще... к нему скорей!

Через полигон напрямик, не таясь... по земле израненной в лесочек!

Бегает, ищет.

— Эй, охотник... где ты есть! Вылезай, ну-ка! Я это, я!

Замолчал вдруг и на четвереньках по кустам быстро-быстро — собака, волк?

Вскочил, орет:

— Уехала! Степка, слышишь? Уехала Нинка! Уехала!

И ответом ему гул, грохот! И снаряды вдруг рвутся рядом, земля столбом... и лесочек вспыхивает! Не видя, не слыша в огне шагает Валера — и... вот она опять: кудряшки, на детском лице отвага, сейчас прямо песню запоет!

— Ты... ты чего, дура? Жить надоело?

За толстые бока ее — раз! И в воронку!

— Ой, я случайно... я гуляла!

— Ну, хорошее местечко!

Взрыв... в воронке их подбрасывает! Уши зажали, замерев.

Первая она ладони отняла.

— А все, можно уже!

С серьезным видом:

— Стреляли-стреляли, а в нас не попали, да?

Трудно возразить:

— Мазилы!

Высунулись — танки идут!

И близко рев уже, гусеницы лязгают.

Вдруг темно — танк встал над ними и стоит, голоса внутри, смех... и Валеры спутница вместе с экипажем хохочет!

— Ты чего?

— Анекдот они там!

— Ну, расскажи.

— Что ты! Неприличный!

Взревел опять танк, уходит... И солнце ослепило!

— Ой, сколько не было... где пряталось, солнышко?

Она, может, и вскочила бы в радости, но ведь Валера на ней сверху.

— Живой или метрвый?

Лежит и лежит, в плечо уткнувшись. И она, замолчав, по голове его даже погладила.

Он бормочет.

— Чего ты все за мной?

— Нет.

— Как, нет? Не надо, хуже только будет. Не ходи.

И из воронки карабкается, комья в нее летят.

18

И вот вбегает на территорию — и вдруг объятия распростертые со всех сторон к нему:

— Валик, Валик!

Увертывается, бежит опять... А на площади заводской праздник, музыка гремит... и столы на газонах накрытые, и толпа уже в пляске зашлась!

Кричат Валере:

— Куда, чумной, куда?

Ну, выловили... лицом ожесточенным он в улыбки тыкается, и к столу его тащат.

— Валик... чего как неродной?

И Шуня вокруг вприсядочку даже пошел, чтоб его смягчить.

— Ну, чего такое было-то, Валик, чего?

Выпил Валера и тоже по асфальту вприсядочку.

— А не было, Шуня?

— А было?

— А жизнь я за три дня испохабил?

— Хотел!

— А калечились, бегали! Что, не было?

— Да когда это такое?

И смотрит Валера: лица кругом знакомые, родные уже... И с кем ни встретишься взглядом — обязательно улыбнется, в ответ махнет, хоть пляшет он, хоть на солнышке перекуривает... А было?

Один только с головой перебин-

тованной, Колян! Валера показывает:

— А вот! Этот!

Друзья оправдываются:

— А не в счет. Колян он Колян!

19

И она на празднике, толстуха эта, а как же... вроде сама по себе в сторонке — Валера подходит.

— А кудряшки?

Когда только успела, прическа, как у Нинки.

— Еще в брюнетку давай.

— Говори.

— Сестра — путана.

— Подумаешь.

— За собой, сучка, потащит.

— Нет.

— Почему?

— А видела твою в вагоне. Не потащишь.

— Да?

— Глаз-алмаз.

У Валеры лицо кривое от волнения.

— А ты сказала, помнишь-нет? На вокзале тогда?

— И сейчас то же самое. Не сегодня-завтра вернется!

И верит он, растроган... с поцелуями полез:

— Коровка моя родная... му-у!

И пошел... и сам уже в толпе каждого обнимет, кого ни встретит — даже от него шарахаются, а то следом бегали... но вдруг встал как вкопанный.

— Му-у!

И сзади ему сразу тихо:

— Му-у! Ты чего?

— Просто.

Обхватил, танцуют, так и так рядом топтались.

Вдруг у него испуг на лице.

— А если...

— Что?

— Ну, такая она... дотронешься только, так вот возьмешь, — и Валера, показывает как, сжав партнерше шею, — и все... уже она, как сказать... ну, поплыла, понимаешь?

— Это потому что ты так.

— Да?

Глаза у коровки закатываются.

— Да. Отпусти меня.

И тут парочку стиснуло в толпе и к трибуне рывком мощным передвинуло — а там при галстуках люди уже стоят... И среди них, конечно, из забегаловки те двое! Без маскировки всякой, наоборот... имена их на площадь всю скандируют:

— Савчук, Маркин! Маркин, Савчук!

Тут шепчет спутница Валере в ухо, нашла время:

— А ты видел, какая я... тогда?

— Когда?

— Ну, когда понял, что я — это я... у забора?

— Да, то есть нет.

Волнуется, в глаза заглядывает.

— Да или нет?

— Ну, видел, но не разглядел... тоже делом занят был!

— Честное слово?

Ответ вроде устроил.

— Я так.

А на трибуне двое эти все микрофон друг дружке суют, очередь уступают... А потом смекнули и руки просто пожали, сразу все и сказав под рев толпы!

И вдруг голова плывет над другими головами к трибуне, голос грозный:

— Это самое, минутку!

И Валера в толчее рванулся:

— Степан!

Быстро голова плывет, и голос что надо, а со словами туго, все коряевые:

— Эй, стой, подожди, вы чего там? Яшка с Оскаром, это самое!

Валера уже рядом:

— Степка, тутоньки я!

Но штатские с милицией тоже поспели, накинулись... Под дых Валере, а дядю Степу пополам согнули — и нет уже, не возвышается! В сторонку потащили, все — но тут две женщины в задержанных вцепились, в своего каждая... Валеру толстуха отбила, а у дяди Степы жена маленькая, вдруг прямо крошечная — и вот плачет она, глядя, как мужа в машину заталкивают... сынишка утешает, обнял.

Увезли Степана, а Валера все не уходит, стоит, где стоял.

Очнулся: Оскар как раз мимо с охраной!

— Падло, — говорит ему Валера.

Тот в ответ подмигнул на ходу. И еще на спутницу Валеры кивнул, палец большой на руке показал.

Потом в сумерках на улице они.

Валера молчит пьяный. Она его под руку ведет, в лицо заглядывает.

20

Как был одетый, просыпается — и что видит? Да интересное самое: большая женщина, посреди комнаты застыв, кольцо обручальное на палец натягивает, то самое! Аж язык от старания высунула, помогает... И удалось — и налюбоваться не может... рукой в кольце и так, и этак, просто счастлива!

А потом ужас на лице — снять не может, хоть снова изо всех сил старается, даже еще больше... И так опять, и этак она — и чуть не плачет, потому что никак!

Но движением быстрым за спину руку спрятала — знает, что Валера проснулся.

— Я тут это... малость прибрала, как было.

— Ты ж не знаешь, как.

— А как?

— Да вот так и было.

Не малость: за ночь, видно, и не присела — и порядок полный, на своих местах все и ваза целехонькая на столе... Склеила?!

Лицо усталое, но глаза горят, горят:

— Жена возвращается, а ты вдруг молодец такой! Вы без детей?

— Не знаю. Очень последний раз старались.

Он все с тахты ее разглядывает.

— Ты такая откуда?

— Оттуда! — Она вверх показала.

— Ангел?

— Именно. На кране второй год.

— Вот и не видел раньше тебя.

Голос у нее вдруг задрожал:

— Зато... зато я тебя сверху хорошо! Валера... Я каждый шаг твой, ну, каждое движение!

Тут и выдала она себя, слезы с глаз стирая — и, спохватившись, еще сильней зарыдала.

— Прибиралась, а оно под комодом там... закатилось, что ли?

И совсем уж отчаянная попытка кольцо снять — а потом к двери метнулась.

— Мыло надо! Я в умывальник!

— Стой.

— Что?

— Стой, сказал.

Встала, смотрит... и надежда в глазах.

— Пускай, — кивает Валера.

— Что?

— Вот так.

— А если...

— Нет.

— Да сейчас прямо вот поездом утренним!

И опять метнулась... правда, верит?

— Она... никогда не приедет, — говорит Валера.

Руками горестно всплеснула... а улыбка на лице сама по себе, отдельно.

21

И тут же в страхе в угол прыгает, и за штору еще прячется, как ребенок — в дверь стук!

И, голову пригибая, дядя Степа порог переступает.

— Утро доброе, это самое.

Валеру с тахты сдувает.

— Отпустили?

— Ну, как... Сам я себя, получается.

— Все ясно, Степка.

— Валерка, я раз только врезал... и все, лежит!

— И побежал!

— Но словили опять, главное!

— И опять врезал, и он лежит?

— Валерка, не все ж, как ты, крепкие такие... Я пяток минуток пересижу, как? Ведь совсем менты загнали!

Сел, удивляется.

— Валерка, это самое, чего-то я дров наломал! — И тут же и встает. — Ну, пошел, а то светло совсем, гляди.

И у двери уже, и Валера вместе с ним.

— Валерка, куда?

— А куда ты, туда.

Дядя Степа усмехнулся:

— А куда я?

И вдруг бородой всклокоченной повел, лицо беспомощное.

— Это самое, а чего они? Я ж сказать хотел, чего они?

И знает Валера — шаг один! И дядя Степа знает, что Валера знает, и ждет, вдруг он шагнет за ним... Но это минута такая, мгновение... может, показалось.

Требует дядя Степа:

— Краба давай, ну? — В дверях еще обернулся: — Кольцо проверь, на месте?

Все, нет дяди Степы, а на Валере женщина сзади повисла, счастливая, что за порог не шагнул... И он в ярости отталкивает ее, потому что остался.

22

И на улицу выскочил, бежит, зовет:

— Стой, Степка! С тобой я! Подожди!

Догоняет, топот впереди... еще прибавил!

— Слышишь, нет, лось проклятый? Бросил что ж меня? Ну, стой ты, стой!

А это во тьме рассветной за ментом он гонится! Совсем настиг: сержант молоденький, фуражка в руке... И тоже гонится!

И на бегу Валера его обнимает, тормозит.

— Брат, не надо, стой, я прошу!

Упрямый, локтем в бок.

— Отвали!

Как остановить?

— А он свой, ваш, вот так! Он тоже мент! Ваш!

— Наших только так ломает, паскуда.

Валера кричит:

— Мент он! Мент!

Сбил все же с шагу, с толку.

— Да как так, ты чего?

— А так! Дядя Степа кто?

И тут выстрелы вдалеке хлопают, очередь... Все.

Валера посреди дороги встал. А сержант дальше помчался. Но еще обернулся.

— Я ж не один, брат.

... Возвращается. Она у подъезда.

— Куда ты?

— Домой.

Удивилась.

— А на работу? День рабочий!

— Я и забыл, — кивает Валера.

23

И в толпе к проходной идут, первая смена.

Он шаг замедлил, она в лицо заглянула.

— Чего ты?

— Да нормально.

— Что ли, волнуешься?

— Нет, все. Звать тебя как?

— Когда спросит, думаю?

— Как?

Она смутилась.

— Татьяна.

И гудок заводской заревел во всю мощь. И уже непонятно, о чем они говорят.

Ф. СП-1

Министерство связи СССР
«Союзпечать»

АБОНЕМЕНТ на газету / журнал | **70402** (индекс издания)

журнал «ИСКУССТВО КИНО»
(наименование издания)

Количество комплектов | **6**

на **2003** год по месяцам:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**						

Куда | (почтовый индекс) (адрес)

Кому
(фамилия, инициалы)

ДОСТАВОЧНАЯ КАРТОЧКА

ПВ | место | литер

на газету / журнал | **70402** (индекс издания)

журнал «ИСКУССТВО КИНО»
(наименование издания)

Стоимость подписки / переадресовки | **120** руб. **00** коп. | Количество комплектов: | **6**

на **2003** год по месяцам:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**						

Куда | (почтовый индекс) (адрес)

Кому
(фамилия, инициалы)

НАШИ АВТОРЫ

Любарская Ирина Юрьевна — кинокритик. Окончила МГУ. Работала в журналах «Столица», «Стас», в «Общей газете». В настоящее время — в журнале Premiere.

Джонсон Вида — профессор русского языка, русской культуры и кино в Тафтском университете в Бостоне. Редактор отдела кино журнала Russian Review. Автор монографии (совместно с Гремом Петри) о творчестве А.Тарковского — Cinema of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue.

Хантер Нил, Хансингер Том — английские режиссеры. Первая совместная работа — короткометражная комедия «Не морочь мне голову». Полнометражный дебют «Приятели» — главный приз на фестивале фильмов об однополой любви в Турине. Фильм «Сердцу не прикажешь» участвовал в международных фестивалях в Лондоне, Эдинбурге, Локарно.

Волобуев Роман ***(р. 1978)***. Образование — неоконченное высшее. Работал в отделе расследований «Общей газеты», был дизайнером, фотографом-стрингером. С 2000 г. — обозреватель «Известий».

Долин Антон Владимирович ***(р. 1976)*** — журналист, кинокритик. Окончил филологический факультет МГУ, аспирантуру ИМЛИ. Сотрудник газеты «Газета», кинообозреватель радио «Эхо Москвы».

Фомин Валерий Иванович ***(р. 1940)*** — киновед, историк кино, доктор искусствоведения, зав. сектором отечественного кино НИИК. Автор книг «Все краски сюжета», «Пересечение параллельных», «Кино и власть», «Полка», «Правда сказки».

Кошелева Зоя Константиновна — критик, переводчик. Окончила филологический факультет МГУ. Печатается в журналах «Искусство кино», «Вопросы литературы».

Хван Александр Федорович ***(р. 1957)*** — режиссер, сценарист, актер. Окончил режиссерский факультет ВГИКа (1980, мастерская Л.Кулиджанова, Т.Лиозновой). Постановщик фильмов «Дюба-Дюба», «Свадебный марш», «Дрянь хорошая, дрянь плохая», «Умирать легко» и др. Снимался в фильмах «Линия жизни», «Научная секция пилотов», «Странное время» и др. Лауреат нескольких кинопризов. Автор книги стихов «Букет».

Чередниченко Татьяна Васильевна — кандидат философских наук, доктор искусствоведения. Закончила Московскую государственную консерваторию, где ныне и профессорствует. Автор семи монографий по музыкознанию и культурологии. Области научных интересов: история музыки, философия музыки, современная массовая культура, в том числе отечественная.

Клюев Евгений Васильевич ***(р. 1954)*** — писатель, публицист. Окончил Тверской государственный университет по специальности «русский язык и литература». В 1992—1993 гг. — главный редактор газеты «Миссия», в 1993—1996 — декан факультета журналистики Российской академии образования. С 1996 г. живет в Дании. Публиковал стихи, новеллы, сказки в периодике и отдельных изданиях. Роман «Книга теней» номинирован на премию «Букер»-97.

Корогодский Зиновий Яковлевич ***(р. 1927)*** — театральный и киноактер, режиссер, педагог. Окончил ЛГИТМиК и педагогический институт. В 1962—1986 гг. возглавлял Ленинградский ТЮЗ. С 1990 г. заведует кафедрой режиссуры и актерского мастерства в Санкт-Петербургском гуманитарном университете профсоюзов. Автор восьми книг о педагогике и театре.

Артюх Анжелика Александровна — киновед, кандидат искусствоведения, преподаватель истории кино в Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, сотрудник издательства «Панорама TV».

Комм Дмитрий Евгеньевич ***(р. 1969)*** — киновед. С 1997 года — редактор отдела кино в издательстве «Панорама TV».

Малюкова Лариса Леонидовна — кандидат искусствоведения. В 1985 г. окончила театроведческий факультет ГИТИСа (мастерская Ю.Рыбакова и Б.Любимова). Работала в журнале «Советский фильм», газете «Неделя», в «Новой газете». Печатается в «Новой газете», «Известиях», «Искусстве кино» и др.

Петровская Елена Владимировна — кандидат философских наук. Закончила МГИМО, старший научный сотрудник Сектора аналитической антропологии Института философии РАН. Автор книг «Часть света», «Глазные забавы», «Очерки по философии фотографии».

Голынко-Вольфсон Дмитрий Юрьевич ***(р. 1969)*** — поэт, культуролог, критик. Кандидат искусствоведения, научный сотрудник Российского института истории искусств. Автор поэтических книг и критических статей в журналах и альманахах.

Чумак Владимир Гаврилович ***(1935—1998)*** — оператор. Окончил операторский факультет ВГИКа (1959, мастерская Л.Косматова). В 1959—1983 гг. работал на киностудии «Ленфильм». Один из ведущих кинооператоров «Ленфильма», снял тринадцать картин. Последнюю — в качестве режиссера. Переехав в Москву, занимался исследовательской работой в НИКФИ по теме «Проблемы качества изображения». В 1985—1998 гг. преподавал во ВГИКе. Был завкафедрой кинотелетехники, затем деканом и мастером операторского факультета. Лауреат Государственной премии СССР (фильм «Премия»). Заслуженный деятель искусств РФ.

Суркова Ольга Евгеньевна — киновед, кандидат искусствоведения. Окончила киноведческий факультет ВГИКа в 1968 году. В 1968—1972 гг. работала в журнале «Советский экран», в 1974—1982 — в НИИ теории и истории кино. Автор книги об Андрее Тарковском «Книга сопоставлений», многочисленных статей о кино. Живет в Голландии.

Сулькин Михаил Семенович ***(р. 1928)***. Закончил Московский полиграфический институт. Работал редактором в издательстве «Искусство», с 1957 г. — в журнале «Искусство кино», где в течение многих лет был ответственным секретарем. Автор нескольких книг и многочисленных статей о кино. В настоящее время живет в США.

Янда Кристина — одна из ведущих актрис польского театра и кино, работавшая с выдающимися режиссерами — Анджеем Вайдой, Кшиштофом Кесьлёвским, Кшиштофом Занусси, Иштваном Сабо, Агнешкой Холланд и др. Среди самых заметных работ Кристины Янды — роли в фильмах «Человек из мрамора», «Без наркоза», «Дирижер», «Мефисто», «Человек из железа», «Декалог» («Короткий фильм об убийстве»), «Декалог II», «Декалог V».

Миндадзе Александр Анатольевич ***(р. 1949)*** — сценарист. Заслуженный деятель искусств. В 1971 г. окончил ВГИК (мастерская Е.Виноградской). Сценарии «Слово для защиты», «Поворот», «Охота на лис», «Остановился поезд», «Парад планет», «Плюмбум», «Слуга», «Армавир», «Пьеса для пассажира», «Время танцора», «Космос как предчувствие». Лауреат Госпремий СССР, РСФСР, Итальянской академии искусств — «Серебряный пегас».

S U M M A R Y

Natalya Sirivlya — Nina Tsyrkun — Irina Lyubarskaya
Reality bites

Vida Johnson:
«Russian film-makers are afraid of American myths»
Conversation on the Sochi Open Russian and International Film festivals.

Nina Tsyrkun
Ash to ash
Review of Fred Scepisi's LAST ORDERS (Gr. Britain — Germany — Canada).

Neil Hunter, Tom Huncinger
Zero wedding and one funeral
Stas Tyrkin speaks to directors of THE LAWLESS HEART (Gr. Britain).

Roman Volobuyev
An accident with an engine-driver
Review of Simon Welles' THE TIME MACHINE (USA).

Anton Dolin
Copyright for a copeck
Review of Ivan Dykhovichny's A COPECK (Russia).

Valery Fomin
Once upon a time...
Review of Sergei Ovcharov's A TALE OF FEDOT THE SCHOOTER (Russia).

Zoya Kosheleva
Whether there was an angel?
Review of Andrei Osipov's A HUNT FOR AN ANGEL, OR FOUR LOVES OF A POET AND PROPHET (Russia).

Alexandre Khvan
Bro Hitler
Essay by the film-maker on artistic distortion of reality.

Tatyana Cherednichenko
Confessions on going
Essay on TV commercials.

Evgeny Klyuev
My ears are stuffed
Essay upon cultural situation in Russia.

Zinovy Korogodsky
A sad optimist
Interview with the noted film-and stage director.

Anjelika Artyukh, Dmitry Komm
STAR WARS: a political episode
Actual war strategies as reflected in the blockbuster.

Larisa Malyukova
Not Byelorussian, but Suzdalian
Notes on Festival of animation SUZDAL-2002.

Dmitry Komm
Jacky Chan and his double
Transformation of the actor depending on the location.

Elena Petrovskaya
Soul of the web. Masyanya and «new» sincerity

Dmitry Golynko-Volfson.
Masyanya depressed, or Taming of the reality
Two views upon a new female character in runet.

Vladimir Chumak
Light and shadow
Principles of screen imagery as seen by the noted cinematographer.

Olga Surkova
Chronicles of Tarkovsky. STALKER
Diary notes by the film critic from location of Andrei Tarkovsky's STALKER.

Mikhail Sulkin
«Film trophies»? No, stolen
A letter from USA about broadcasting on American TV so called trophy films with commentaries by well-known Russian actors.

Krystina Yanda, with participation of Bogena Yanicka
The stars have red claws
Fragments from the book by the Polish film and stage star.

Alexandre Mindadze
Disturbance
Script about social situation in Russia.

Б 21616

19 СЕН 2002

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Министерство культуры РФ,
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец,
Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Карташова,
Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова,
Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 23.07.02. Подп. к печати 16.08.02
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 13,67
Заказ 312. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10
Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70403.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
АО «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2002

«Арарат»

Режиссер Атом Эгоян

В кинотеатре «Ролан» с 19 сентября

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы Д.ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОНА, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Д.ДЕСЯТЕРИКА, А.ДОЛИНА, И.ЗАСУРСКОГО, Л.КАРАХАНА, И.МАНЦОВА, Е.ПЕТРОВСКОЙ, А.ПЛАХОВА, Н.СИРИВЛИ, Е.СТИШОВОЙ, О.СУРКОВОЙ, И.ТКАЧЕНКО, М.ТРОФИМЕНКОВА

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Альтернативное кинообразование. Александр Баширов, Николай Изволов
Прощай, оружие! Герой 2000-х

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ПИАНИСТ» Романа Поланского
«ЗМЕЙ» Алексея Мурадова
«КОСТРОМА» Валерия Сурикова
«ШУМ ВЕТРА» Сергея Маслобойщикова
«ПОКОЛЕНИЕ-2001»

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

АЛЕКСАНДР ХВАН
ТАТЬЯНА ЧЕРЕДНИЧЕНКО
ВАДИМ ЦАРЕВ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

АКИ КАУРИСМЯКИ
АЛЕХАНДРО АМЕНАБАР
ГЕОРГИЙ КУЦЕНКО

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Канн-2002
Оберхаузен-2002

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Интернет-реклама. Кино на «Рамблере»

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ДЭВИД ЛИНЧ
ЮРИЙ НОРШТЕЙН
ЛАРС ФОН ТРИЕР
СТИВЕН СОДЕРБЕРГ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Жиль Жакоб. Мои каннские тайны
Хроники Тарковского. «Сталкер»

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Кристина Янда. У ЗВЕЗД КРАСНЫЕ КОГТИ
И.Туманян. ПРОВОКАЦИЯ ВЕКА

В РУБРИКЕ **«НИЧЕГО ОСОБЕННОГО»**

Н.ХАРИТОНОВИЧ, С.СИНЯКОВ, И.МАНЦОВ